

Přemysl Blažíček
Knihy o poezii
Holan / Toman

TRIÁDA

EDICE
PAPRSEK

SVAZEK
DVACÁTÝ
DRUHÝ



PŘEMYSL BLAŽÍČEK

USPOŘÁDAL, K VYDÁNÍ PŘIPRAVIL
A KOMENTÁŘEM OPATŘIL
MICHAEL ŠPIRIT

Přemysl Blažíček
Knihy o poezii
Holan / Toman

P R A H A
T R I Á D A
2 0 1 1

Příprava publikace byla podpořena výzkumným
záměrem MSM 0021620824
„Základy moderního světa v zrcadle literatury a filozofie“

© Přemysl Blažíček – heirs, 2011
© Michael Špirit (commentary), 2011
ISBN tištěné verze 978-80-87256-39-8
ISBN verze PDF 978-80-87256-69-5

[I]

Sebeuvědomění poezie

Nad básněmi V. Holana

Holanovy básnické sbírky z třicátých let, které autor později shrnul pod název *První básně*, a z opačné strany cyklus básní *Rudoarmějci* představují krajní polohy jeho poezie. Mimořádnost Holanova tvůrčího výkonu spočívá v tom, že tyto dva protipóly jeho básnického díla znamenaly ve své době krajní realizaci dvou protikladných možností poezie vůbec. Pokus objasnit tento rozkyv není možný bez vyrovnání se s obecnou problematikou. V následujícím textu po první kapitole se rozbor Holanových básní (v předposlední kapitole je věnována pozornost také *Noci s Hamletem*) stává východiskem pro teoretickou úvahu o povaze a smyslu poezie.

Rukopis byl dokončen začátkem roku 1969. Nezdá se mi dost dobře možné přepracovat text tak, aby plně vyjadřoval mé dnešní pojetí umění, a nejen umění, ale neubráníl jsem se aspoň drobnějším úpravám. Řadu výrazů a obrátů jsem přeformuloval a několik vět i odstavců škrtl.

*Přilítlo jaro zdaleka
a všude plno touhy,
vše tlačilo se k slunci ven,
že snilo sen tak dlouhý.*

*Vylítly z hnízda pěnkavy
a drobné děti z chýše,
a pestré kvítí na lukách
přesládlou vůni dýše.*

*Z větví se lístek tlačí ven
a ptáčkům z hrdla lásky,
a v nadrech v srdci mladounkém –
tam klíčí poupě lásky.*

(V. Hálek)

Jaro

*Slunce hraje na andělské trouby
jak starý kejklíř mandelince
Dřevění husaři troubí
v podvečer na milence*

*Noc lampiony rozsvítí
Jarní noc Bruneta
V mém srdci začne vřískati
jak dětská trumpeta*

*Kočky pláčou Kraslice
barevné jako promenáda
a srdce touží po lásce
a láska se do srdcí ukrádá*

(V. Nezval)

Jaro na Jestřebí

*V blaženost urouhán, milosrdenstvím znící
a do slávy se koře
jde vítr, pohřbívající
smrtelnost jarní bouře.*

*Sklonění jeho vůně naše ústa hostí.
Kdo, vzpřímen, nechutnal
pokoru z neslužebnosti,
když vítr v dálky vál?*

*Viz: osika. A zítra: banánový list!
Dotknutí, opouštění.
Anebo: věž a lampa. Básník bude čist
z plamene pohnutého k snění
pokyn do kajícího zrcadlení.*

(V. Holan)

Tři básně o jaru. Podřízení dané reality básnické výpovědi je u Háčka založeno na postupném rozvíjení paralely mezi přírodou a člověkem, která vrcholí v závěrečném metaforickém splynutí obou oblastí: „*poupě lásky*.“ Verše moderní poezie Nezvalovy jsou dál. Především je v nich narušena celistvost obrazu¹ a rozbita logická souvislost rozvíjeného smyslu. To, stejně jako podstatně větší konkrétnost těchto jakoby náhodně posbíraných jevových útržků a zároveň významnější uplatnění obrazotvornosti, znamená, že poezie se přesunula blíže k subjektu: vyrůstá více ze subjektivního zážitku. Na první pohled se zdá, že se Holan zřiká právě toho, čím Nezvalova tvorba přispěla k proměně ve vývoji české poezie. Proti sugerování pocitu chladný odstup, proti konkrétnosti abstrakce. Jestliže obraz jarního dění u Háčka, viděný v jakési neosobní typičnosti, je ve srovnání s básní Nezvalovou smyslově chudý, pak v Holanově „Jaru na Jestřebí“ z něho nezůstává téměř nic. Ani zde ovšem není významová rovina básně rozvíjena v logické souvislosti, naopak významový celek básně je ještě více roztržtý do navzájem nesouvisejících výroků. A také subjektivní deformace básnickovy obrazotvornosti jsou stupňovány až do násilností a téměř jakési zvůle.

Abstrakce, chtěná překomplikovanost a jazyková zvůle – tak zněly hlavní výtky časopiseckých recenzí, které v naprosté většině odmítaly Holanovy první zralé sbírky. Tento dobový odpor nebyl bez pravdivého východiska, jímž bylo vědomí, že možnosti poezie jsou tu v určitém směru napjaty do krajnosti a že z hlediska tehdy běžných kritérií Holan dokonce překračuje její meze. Právě v prvních zralých sbírkách (Holan je později soustředil do jednoho svazku nazvaného *První básně* a obsahujícího kromě přepracovaného *Triumfu smrti* sbírky *Vanutí*, 1932, *Oblouk*, 1934, a *Kamení*,

¹ Pozdější výklad ozřejmí, že slovo „obraz“ rozhodně není míněno ve smyslu zobrazení dané reality, existující nezávisle na uměleckém díle.

přicházíš..., 1937) se nejvýrazněji a – dalo by se říci – v nejčistší podobě realizovaly ony provokující vlastnosti Holanovy tvorby. Jeho *První básně* tak vybízejí, aby byly zkoumány jakožto uskutečnění jedné z extrémních možností poezie.

* * *

Ve srovnání s citovanou básní nejen Nezvalovou, ale také Hálkovou je báseň „Jaro na Jestřebí“ přeplněna abstrakty. Ale i tam, kde tomu tak není, zůstává nad Holanovou poezií čtenářský dojem abstraktnosti. Například v prvních dvou slokách básně „Někomu – –“:

*Někomu železo, někomu větru vání
jde k palci jako majetek,
někomu pod jasem
tká prástva žil veliké vzpomínání – –
ale já odvar dnů převrhnou na koberec zdání
a skvrna praví: Jsem.*

*Někomu dřevo, někomu přízeň kamene
rukama k slávě plynou –
ale já vím: na ústech podzemního pramene
mám účast stinnou.
(1: 72 | 66)²*

Proti slovům jako „*blaženost*“ či „*milosrdenství*“ označují slova „*železo*“, „*dřevo*“ atd. něco konkrétnějšího, protože smysly vnímatelného. Dá se ovšem namítat, že ani to nejsou konkrétní v pravém slova smyslu, neboť označují látku, nikoliv konkrétní věc jako

² Citáty v této práci jsou uváděny podle Holanových Sebraných spisů vydávaných autorem a editorem V. Justlem v Odeonu 1965–1988 [a za svislicí | též podle revidované edice těchto spisů (připravili V. Justl a P. Chalupa), vycházející v nakladatelství Paseka od roku 1999. Bibliografický údaj zapisujeme zkráceně (číslo svazku: stránka)].

třeba Nezvalovi „*dřevění husaři*“. Podstata abstraktního dojmu je zde však založena na něčem jiném: zatímco „*dřevění husaři*“ neznamenaají u Nezvala nic kromě sebe samých, jsou součástí obrazu, který teprve ve svém celku cosi vypovídá, Holanova pojmenování „*železo*“, „*dřevo*“ atd. sama o sobě něco znamenají, k čemu odkazují. Kdyby byla tato pojmenování chápána ve svém prostém vlastním významu, nedávala by báseň žádný smysl. Aby se tato klíčová substantiva setkala v nějakém smyslu, musejí být z roviny svého základního významu posunuta do roviny abstrakce. V druhé sloce se nejprve zdá, že substantiv „*dřevo*“ a „*kámen*“ je užito v jejich vlastním základním významu (s vyvoláním představy tvorby sochařovy). Dodatečně se však objeví kontrast s pojmenováním „*podzemní pramen*“, přičemž přídavné jméno je podtrženo. Obě první substantiva se v tomto kontrastu spojují v druhotném abstraktním významu zjevnosti (s významovým odstínem pevnosti). To není metafora, neodkazuje se zde k jinému jevu, jenom se z označeného jevu izoluje určitá jeho vlastnost – a v tom právě spočívá proces abstraktivizace.

V první sloce probíhá tento proces složitěji. Pojmenování „*železo*“ a „*vání větru*“ vstupují navzájem do kontrastního vztahu, přičemž v prvním pojmenování vystupuje abstraktní význam pevnosti, v druhém plynulosti a nehmataelnosti. V dalším kontextu jsou tyto navzájem kontrastní významy postaveny do společného protikladu s významem slova „*skvrna*“. A tak tyto druhotné významy, které se původně rýsovaly nevýrazně v pozadí, se proderou do popředí, nikoliv však proto, aby ovládly pole, ale aby z nich byl vyvozen společný, ještě abstraktnější význam: významy dvou krajností se spojují ve významu dokonalé krajnosti, určitosti, jakési čistoty bytí. V obou složkách se zároveň abstraktivizují i navzájem protikladné póly (které jsou ovšem metaforami). Ve slově „*skvrna*“ vystoupí na povrch druhotný význam neurčitosti a nepřímosti (jde o „*skvrnu na koberci zdání*“, která cosi vypovídá

o tom, čeho je „*odvarem*“). Ve slovním spojení „*podzemní pramen*“ je tímto kontextem zvýrazněn význam skrytosti. A tyto významy z obou slok se v čtenářově povědomí sblížují ve společném významu temnosti, jenž je přímo naznačen výrazem „*stinný*“.

Navenek se báseň pohybuje v oblasti jevové skutečnosti, která je však nositelem abstraktních významů, prostředníkem abstraktního smyslu. Do jaké míry lze hovořit o symbolizaci? V symbolických pojmenováních (chápaných v úzkém slova smyslu tak, jak se s nimi setkáváme především v symbolistické poezii: například „stavitelé chrámu“ či „ruce“ v poezii Březinově) je – na rozdíl od alegorie – vyjadřovaný abstraktní smysl ve vnitřním vztahu s označeným konkrétním jevem. Toto vzájemné pouto se vyznačuje jistou pevností a stálostí. Proto je symbol alespoň přibližně srozumitelný i mimo kontext básně, proto může přecházet z básně do básně, od autora k autorovi (opakovatelnost a pevnost uvádějí R. Wellek a A. Warren mezi vlastnostmi symbolu na prvním místě).³ Abstraktní význam rozebíraných Holanových pojmenování vyrůstá více z konkrétních vlastností označeného jevu, vnitřní spojitost je užší. Vychází se zde spíše z mnohostranné reálnosti jevu, který není pouhým prázdným prostředkem jako v symbolu. Vystupuje zde víc věc, zatímco u symbolu v přesném a úzkém slova smyslu se objevuje pouhé její slovní označení. Zde proto závisí zcela na kontextu básně, která z vlastností daného jevu je abstrakcí vyzdvížena.

Cestu k určení zvláštního charakteru Holanovy abstraktnosti nám však neukáže ani prostý fakt hojného užívání abstrakt (čehož především si všímala soudobá kritika), ani abstraktivizace konkrét (která ostatně jen výjimečně proniká celou básní jako v citované ukázce). Tuto cestu nám neukáže sám o sobě rozbor je-

³ *Theory of Literature*, 4. vyd. London, Jonathan Cape 1955, str. 193–194.

ho pojmenování, protože Holanův zájem není upřen k věcem, ale ke vztahům.

* * *

To, co Nezval evokuje, snaží se Holan pojmenovat, analyzovat, a proto tam, kde u Nezvala vládne totožnost, nalézá Holan rozdělení a v něm složité vztahy. Odkrýt „*nahost vztahů do tmy skrytých v našem světle hrubém*“ („Není více“, 1: 114 | 106) – taková je jeho tížádost.

„*Co, jako hlava, anděli je zblízka, / doznívá patou v démona*“ („Pohár při tvém probuzení“, 1: 108 | 100). Vlastní věc je zde zamlčena, vyjádřen je jen určitý vztah, spojení dvou protikladných stránek čehosi, či spíše čehokoliv. Konkrétní nositel je nepodstatný, rozhodující je abstraktní, z věci na věc převeditelná zákonitost vztahu. V jazyce se to odráží oslabením samostatné významové váhy slova. Zdálo by se logické, že oslabení významu musí u Holana nejvíce zasáhnout pojmenování věci – substantivum. Vidíme však, že z hlediska významu jsou v citátu rozhodujícími substantiva „*anděl*“ a „*démon*“, zatímco nejsnáze zaměnitelné je sloveso „*doznívá*“, jehož užití působí dojmem určité libovольnosti. Oslabení konkrétního významu se projevuje především ve slovese, neboť to už svou povahou je významově nesamostatné, odkazuje svým obsahem mimo sebe k určitému nositeli činnosti, jenž teprve mu dává plnost a pevnost konkrétního významu. V čem spočívá toto oslabení významu přesněji? „*...by moci bezmezna, jež líbají stříbrostín harmonie, / nás přijaly, jako bys dovál, / jako bys dovál, kdyžs nedoufal, nedůvěřoval / a vanul jen ve vání ironie*“ („Večere –“, 1: 48 | 44). I když slovesa „*líbat*“ není jistě užito s nezaměnitelnou nutností, přece i ve srovnání s ním je nápadná libovůle, s níž bylo zvoleno sloveso „*vát*“ (v kontextu samotné básně, nikoliv v kontextu sbírky *Vanutí*, do níž básně byla zařazena). Toto sloveso označuje pouze ukončení stavu ironie

a nedůvěry v protikladu k jejich předchozímu trvání: smyslem slovesa je zde jeho forma dokonavosti či nedokonavosti. Dochází tedy k oslabení lexikálního významu slova zároveň se zdůrazněním určité jeho formální funkce.

Jak je tomu se jmény? „...*tobě, jenž volnou tmu mi ruší / k úzké, leč světlé lhůtě*“ („Pouto“, 1: 85 | 77). Z kontextu básně není zřejmý přesný význam podstatného jména „lhůta“. Nepůsobí to však (stejně jako v předchozím případě) rušivě, neboť nejasný význam substantiva je zatlačen do pozadí dvěma významově plně zatíženými adjektivy, která se k němu vážou. Podstatné jméno zde plní především funkci pojítka obou přídavných jmen, tvoří jakousi osu významově natolik prázdnou, aby se v ní mohly v jediný celek spojit metaforické významy obou přídavných jmen.

Slovesa a podstatná jména tedy u Holana inklinují k takzvaným slovům funkcionálním. Zatímco jmenné, nominální významy určují (rozvrhují) „především *intencionální* předmět *a teprve vzhledem k již konstituovanému předmětu získávají různé funkce, nejsou „funkční“ slova s to sama ze sebe intencionální předmět rozvrhnout. Mají pouze různé ryze formálně, avšak i materiálně určující funkce vůči předmětům, jež bývají rozvrhovány jinými – a to obvykle nominálními – významy.*“⁴ U Holana i nominální významy se odklánějí od určení předmětu k vykonávání abstraktní funkce. Toto vyprázdnění konkrétního významu je výrazně odhaleno skutečností, že v Holanových básních může dojít k záměně jmen a funkcionálních slov i z opačné strany: předložky zastávají ve větě místo, které přísluší jmenným tvarům. „...*a vrhá jasy v od anebo na!*“ („Pohár při tvém probuzení“, 1: 108 | 100). „...*k vám z lože sestupuji, přicházím – A přece od*“ („Smrt umírajícího na sadě“, 1: 56 | 51).

⁴ R. Ingarden: *Umělecké dílo literární* (přel. A. Mokrejš), Praha, Odeon 1989, str. 85.

Jedním z charakteristických znaků Holanových básní ve srovnání s básněmi Nezvalovými je významová nesplývavost. U Nezvala jsou sice slovní významy určité a konkrétní, ale sugerující zaměření Nezvalovy poezie vyzdvihuje do popředí intonaci, a to veršovou intonaci; významovou jednotkou se zde stává verš, je-
muž jsou jednotlivé slovní významy podřízeny. Holanovy básně však působí výraznějším dojmem významové nesplývavosti i ve srovnání s poezií tak zaměřenou k významu slova, jako je poezie Halasova. Zatímco totiž u Halase každé nové slovo znamená zřetelný posun rozvíjeného významu, u Holana je rozvíjený význam vrhán do navzájem rozporných, protikladných směrů. Jedním z momentů, které to způsobují, či alespoň podporují, je právě skutečnost, že oslabení lexikálního významu slov znamená zároveň vyzdvížení jejich významu ve smyslu určité funkce, vyjádření určitého abstraktního vztahu. Výsledkem tedy není nejasnost významu, ale naopak jeho – i když „obsahově“ chudá – určitost. Tak, jak je tomu u samých slov funkcionálních: významový protiklad spojek „k“ a „od“ je „prázdný“, abstraktní, ale právě proto absolutní.

* * *

Čtyři roky před uveřejněním sbírky *Vanutí* vyšla kniha próz Richarda Weinerja *Lazebník* s rozsáhlou úvodní poetikou. V ní Weiner vychází z myšlenky: „Člověk byl [...] vyhnán z ráje proto, že jedl ze stromu *Poznání*“,⁵ tj. pro svou schopnost soudit, či lépe nemožnost nesoudit. „*Pud k ,poznání‘ je jedním z atributů lidské bídy. Dar bezprostředního ztotožnění se se vším, ,co jest a se děje‘, privilej nepřetržitého splývání nikoliv jen subjektu s objektem, nýbrž také objektů navzájem [...], jsou vyhrazeny nezhrěšivším*“ (s. 27). Tuto

⁵ R. Weiner: *Lazebník – Hra doopravdy*, ed. Z. Trochová a R. Havel, Praha, Odeon 1974, str. 25.

výsadu přiznává Weiner všemu v neživé i živé přírodě kromě člověka, u něho do určité míry jen v podstatě vyhynulým primitivům. Jediným okamžikem, kdy člověk může dosáhnout tohoto ztotožnění se vším, je „*sen sněný a bdělý*“ (s. 92). Zůstává schopností umění zachycovat, vytvářet snové vidiny, a tak na chvíli vracet člověka do ztraceného „*ráje*“, umožnit mu být „*v bohu, ne snad proto, abychom byli ,lepšími‘, nýbrž celistvějšími*“ (s. 91). Osobní Weinerova poetika odkazuje k problematice Holanovy poezie především základním paradoxem: toto protiracionalistické vyznání napsal autor intelektualistického zaměření, jenž ve své tvorbě i k oněm snovým vidinám přistupuje se zkoumavostí chladného analytika.

Paradox jeho vlastního díla vnucuje otázku, kterou se Weiner nezabývá, zda a jakou výsadu zároveň se ztrátou přináší člověku „hřích“ poznání, a otázku užší: zda a co pozitivního přináší stupňování intelektuální poznávací schopnosti do jediné zbylé intuitivní cesty ke ztracenému „ráji“ (tj. k celistvosti, kterou člověk ztratil tím, že se povznese nad ostatní přírodu), do umění. Weiner se zmiňuje o praktických důsledcích obdobného problému. „*Zneuznává-li tolik lidí skutečnost, že jsou za mřížemi, je to následkem optického klamu: mají mříž za mřížku. Víte, za onu umně vystříhanou mřížku na dešifrování tajného písma*“ (s. 10). Weiner zde má na mysli jazyk, kterého musí básník užít k vytvoření a sdělení něčeho, co je nejen cizí, ale přímo nepřátelské logickým principům jazyka. „*Slovníkové nesnáze nejsou z největších; [...]. Horší jsou svízele syntaktické a svízele plynoucí ze zdánlivé anarchie, kterou ukládá sen slovesu, jakož i anarchie vpadnuvší do pravidel o místě a funkcích větných částí. Jak vyjádřit direktivně, bez vysvětlivek a komentářů, že jehlanec stojící na hrotu stojí proto tak pevně, že nestojí na základně?*“ (s. 89, 90).

„Svízele syntaktické“. Nejnápadnější Holanovou deformací syntaxe je zmíněné užití předložek ve funkci příslovečného určení a přeměna podmětných sloves

v předmětná: „*Mlčím vás, jabloně!*“ („Smrt umírajícího na sadě“, 1: 56 | 51); „...*Tmu jednu ležíme*“ („Píseň milenky“, 1: 65 | 59); „...*bdíti šíp...*“ („Strpení“, 1: 66 | 60). Nedbání jazykových pravidel proniká i do vyšších útvarů. „*Okrouhlý plode chutnání, u jehož stopky náš / hořknoucí jazyk listem je / ve vánku slibujícím: potom, až... / s vylhanou nahotou pod pravdou závoje! – // co říci mám, chycený v této síti, / ó bozi, již jste náhodami u vinic?*“ („Poutník“, 1: 69 | 63). Souvětí začíná i končí oslovením; v rozporu s logikou výpovědi však pokaždé oslovením něčeho či někoho zcela jiného. Třetí verš uzavírá nedokončená, totiž sotva započatá věta. Ale především se tento text prohřešuje proti jedné zásadě stylistické: „*Čeština, alespoň čeština v dnešním stupni slohové vypracovanosti, stěží dopouští, aby se v ní naráz vyslovovaly celé uzly myšlenek.*“⁶ Úvodní oslovení „*Okrouhlý plode chutnání*“ je rozvinuto přebujelou soustavou vedlejších vět, obsahujících podstatu výpovědi. Dochází přitom nejen k nepřehlednosti, ale přímo k nejasnosti: nevíme, k čemu se vlastně vztahuje příslovečné určení „*s vylhanou nahotou...*“. Nejde tu tedy jen o narušování pravidel syntaktických. Deformací syntaxe v přesném slova smyslu není ani u Holana tolik, jak se na první pohled zdá. Narušování jazykových zákonitostí je jen nejnapadnější (a nejvíce provokující) vnější projevem rozbití logických vztahů a zvyklostí, vlastních našemu pojmání skutečnosti. Toto znásilnění významové stavby prostupuje Holanovy básně s takovou úplností, že deformace, nepřirozenost, umělost je prvotním dojemem, jímž Holanova poezie působí, či alespoň původně na řadu kritiků působila.

Historie moderní české poezie do let třicátých je procesem jejího sebeuvědomování jakožto poezie. Symbolismem počínaje a Nezvaletm konče probíhá vý-

⁶ B. Mathesius: Řeč a sloh, in sb. *Čtení o jazyce a poezii*, Praha, Družstevní práce 1942, str. 66.

voj, jenž postupně vymaňuje báseň z nadvlády myšlenky. Přicházejí především Halas s Holanem a každý po svém vytlačují obraz, či lépe obrazy, které vládnu ještě poezii Nezvalově (ostře konkrétní úločky „reality“, natolik navzájem nesourodé, že rozrušily logicky rozvíjenou myšlenku, avšak zároveň každý o sobě natolik celistvý a samostatný, aby mohl být chápán jako obraz skutečnosti, jsoucí mimo báseň a před ní). Řeč, která se zdála být elementem víceméně služebným, zprostředkujícím, se stává vlastním, do sebe uzavřeným zdrojem básně, básní samou. Názornost nemizí, jednotlivé představy se však nespojují ve výjevy, v názorné obrazy, které by byly obdobou jevové skutečnosti. Báseň se stává dílem řeči, básní-řečí, právě tím, že v ní neplatí běžné logické vztahy, jež jsou vlastní našemu zracionalizovanému chápání skutečnosti, že jednotlivé významy jsou utvářeny, a především se navzájem spojují jinak, že se zde skutečně tvoří nová řeč.

„*Spí krásná přadlena a nahý divem / se v tělo strojí*“ („Náměsíčný“, 1: 44 | 40): záměrně zvolená ukázka, která je co nejbližší jednoduchému, uzavřenému obrazu určitého výjevu. Druhá věta však nemůže vyvolat ucelenou představu, není možné si představit: „...*se v tělo strojí*.“ Kdybychom chtěli vše přeložit do „skutečnosti“, mohli bychom říci, že tělo spící přadleny bylo nahé a vzbuzovalo podivuhodný dojem. Z hlediska tohoto „výkladu“ je přídavné jméno „ *nahý* “ odtrženo od svého podstatného jména a připojeno k abstraktu, s nímž opět nemůže splynout v celistvou představu. Toto abstraktum „*div*“ je z jedné strany přídavným jménem „ *nahý* “ a z druhé strany slovesem „*strojí*“ bezprostředně vtaženo do sobě nepříslušné jevové oblasti (čímž dochází k typicky holanovskému produchovnění hmotné reality). Významy sice vytvářejí dohromady kompaktní celek, nikoliv však názornou představu skutečnosti: umělý celek je ostře odlišený, oddělený od mimoliterární skutečnosti.

Rozhodný odvrát od obrazu skutečnosti neznamená návrat k myšlence, jak k této domněnce poezie

Holanova svádí. Předchozí citát ukazuje, že je to právě rozbití logických vztahů, co brání vzniku ucelených představ, že tedy naopak rozbití myšlenky je východiskem rozbití obrazů. K opačnému zdání Holanovy básně svádějí proto, že – ve srovnání třeba s poezií Nezvalovou – svým charakterem bezprostřední výpovědi navenek skutečně přijímají podobu rozvíjení (i když útržkovité, přerušované) myšlenky. Po ukázce podobající se obrazu skutečnosti je proto namísto charakterističtější ukázka, připomínající takovou dílčí myšlenku (z básně „K. H. M.“):

*A nechtěls dotknutí z výše melancholie stále
lišit od prstu na hlíně, jenž, chmurně opojen,
se chvěl... Vždyť paměť sahá, vzpomínka jí ale
utíná ruce, slyšíc na krev jen.*

(1: 156 | 147)

Především je na první pohled opět zřejmá ona nepřítomnost celistvého obrazu. Verše lze interpretovat asi takto: duchovno Máchovy poezie není prosto se-pětí s jevovou skutečností; v druhém dvojverší je v tomto smyslu proti abstraktní vloze paměti postavena vzpomínka, zdroj básnickovy tvorby, spojená s konkrétními prožitky. Stejně jako při předchozím „výkladu“ obrazu je však i tento výklad falešný. Skutečná výpověď celé sloky (a především druhého dvojverší) se od myšlenky liší jednak tím, že její souvislosti nejsou vyjádřeny s logickou jednoznačností a pevností našeho – třebaže neurčitého – „výkladu“, a jednak tím, že skutečná výpověď tento „výklad“ podstatně přesahuje a přesahovala by ho stále, i kdybychom „výklad“ dále rozšiřovali a prohlubovali: jako by měla jeden rozměr navíc, do něhož za ním logická úvaha nemůže.

Oba rozdíly jsou založeny na tom, že vztahy autorem rozvíjené neprobíhají mezi pojmy, ale mezi konkrétními představami. Rozbití celistvých obrazů vede tedy nikoliv k oslabení, ale k mnohostrannějšímu a hlubšímu uplatnění („roztržštěné“) názornosti. To

však ještě nestačí. Jednotlivé představy se spojují – jak ukazuje opět zvláště druhé dvojverší – na základě metaforického. Metafora je uzlovým místem rozboru Holanovy poezie.⁷

* * *

Svět Holanových metafor je poměrně chudý. Často při vyjádření duševního procesu sahá Holan k banální paralele se zráním v říši rostlinné; a vůbec rostliny, květy, ovocné plody – podobně jako několik jiných motivů – se v metaforách jeho *Prvních básní* vracejí znovu a znovu. I v tom je Holanovi výrazným protikladem poezie Nezvalova s bohatostí a konkrétností jevů v obrazné rovině. Nezval, vyjadřující mnohoznačný pocit, se metaforou obrací k nějakému jevu či výjevu, aby jím evokoval jeden z aspektů tohoto pocitu. V jeho básních neexistuje podstatný rozdíl mezi metaforickým a nemetaforickým vyjádřením: skutečnost v obou vrstvách je v podstatě rovnoprávná. Metafora se osamostatňuje, vymaňuje se ze služebného postavení a na druhé straně nemetaforický obraz skutečnosti má skrytý metaforický význam: obě vrstvy plní na základě konfrontace sugerující funkci. Častěji než k metafoře sahá Nezval k přirovnání, v němž spojení obrazné roviny s rovinou přímou je volnější, skutečnost v obrazné rovině samostatnější; avšak především využívá skryté metaforičnosti nemetaforického obrazu, v němž skutečnost zachovává co nejvíce ze svého přímého významu, ze své váhy. Přes čtenářský dojem mohutné, nespoutané obrazotvornosti má metafora a přirovnání pro Nezvalovu poezii druhořadý význam, a také jejich frekvence je podstatně nižší než u Holana.

⁷ Pojmu „metafora“ užívám v nejširším slova smyslu, tj. i pro přirovnání, pro obrazné pojmenování i pro rozvinutý obraz. Přesněji označení volím jen tam, kde je to třeba.

Charakteristická Holanova metafora, která přesahuje akt pouhého pojmenování a rozrůstá se do širšího kontextu tak, že je zároveň vyjádřena rovina obrazná i přímá, má své domácí kořeny u Březiny. Březina ve svých často široce rozvíjených metaforách vytváří obraz jevové skutečnosti, která symbolizuje určitou skutečnost duchovní. Na některých místech se tato kompaktní obrazná rovina jakoby protrhne a zároveň s ní je tak bezprostředně vyjádřena i rovina přímá: „*a duše volají se v modru radosti jak ptáci zpěvaví*“ („Když nebe vaše okna ozáří...“, ve sbírce *Stavitelé chrámu*). Rovina přímá: duše; obrazná: ptáci; přímá: radost; obrazná: modro (nebe). Chce-li Březina metaforicky vyjádřit proces, musí buďto přecházet od jedné metafory k druhé, nebo, zůstává-li uvnitř jedné metafory, musí v ní takto rozvíjet i rovinu přímou. Co je u Březiny naznačeno, to povyšuje Nezvalův vrstevník Wolkner na kompoziční princip básně. Nepostupuje však tak, že by podřídil jevovou skutečnost vyjádření duchovní skutečnosti, ale konfrontuje dva víceméně rovnoprávné procesy jevové skutečnosti (hlavně v *Hostu do domu*, kdežto v *Těžké hodině* se přiklání k symbolizaci) tím, že je zároveň paralelně rozvíjí; vaření oběda s růstem květín, cestu dopisu s opylováním květu atd.

*že kroky váhání zažehly v tobě jas,
jenž zvábil do koberce tmu.*
(„Báseň“, 1: 92 | 84)

Pro dívku, která chtěla jít potají na ples, se tma venku stává čímsi lákavým, co spíše zve, než odstrašuje. Tento vztah mezi jejím váháním a tmou se uskutečňuje pomocí obrazných významů slov „*kroky*“ a „*koberce*“. Mezi „*kroky*“ a „*váháním*“, stejně jako mezi „*kobercem*“ a „*tmou*“, neexistuje v této metafoře žádné pojítko, jde tu o paralelu mezi obraznou a přímou rovinou vcelku. A to ne tak, že by byly konfrontovány dvě skutečnosti, dva reálné výjevy či procesy. Slovo

„koberec“ nemá vyvolat co možná názornou představu; z vlastností věci „koberec“ je vyabstrahována jenom funkce být určen pro „kroky“, „vést“ je. Abstraktní vztah mezi „kroky“ a „kobercem“ v rovině obrazné je vnučen významům s nimi spojených slov v rovině přímé.

Protiklad, z něhož jsme vyšli, není pouze protikladem mezi metaforou Holanovou a Nezvalovou, je to rozdíl mezi Holanovým pojetím metafor a pojetím, které ovládlo několik předchozích desetiletí počínaje symbolismem a které vyvrcholilo ve smyslově bohaté a funkčně se osamostatnivší obrazné rovině metafor Nezvalových (s nejvýraznější formou volného spojení v přirovnání). Holanovy básně nejsou výpovědí zprostředkovanou uceleným obrazem skutečnosti, a ani v metaforách, i když jsou rozvinuty, nevytváří obrazná rovina takový obraz, který by bylo možno pojmut jako představu skutečnosti existující nezávisle na básni.

Rozvinutou metaforou především se uskutečňuje Holanovo „znásilnění“ skutečnosti (tj. našeho běžného pojmání skutečnosti). V básni „Španělským dělníkům“, napsané v době španělské občanské války, čteme:

*Ó žití, jehož příští, čistý vliv
zaclání zpětné otáčení –
změní jen krevní lázeň negativ
samovládného dění?*
(1: 157 | 148)

Všimneme-li si nejdříve prvního dvojverší, vidíme, že – stejně jako celá báseň (s výjimkou náznaku „krevní lázeň“) – úplně pomíjí jevovou stránku událostí, které jsou námětem básně. Je zde postižen jen určitý obecný smysl těchto událostí. Ve stejné poloze se pohybuje i následující dvojverší; a proto v obrazné rovině metafory může být využito procesu (vyvolávání fotografie), který je s danými událostmi nesrovnatelný, a přitom se naopak tyto dva procesy, ve své kon-

krétní podobě vzájemně zcela nesouměřitelné, ztotožňují z hlediska abstraktního vztahu v každém z nich obsaženém: určitou lázní vzniká z negativního pozitivní, či přesněji a obecněji: určitý akt proměňuje jeden stav ve stav protikladný.

Metafory básníka tak nespoutané obrazností, jakým je Nezval, nepůsobí dojmem násilnické libovůle, i když vztah mezi oběma významovými rovinami je sebevolněji. U Nezvala totiž jsou konfrontovány, narážejí na sebe dvě skutečnosti v jednom bodě (tj. na základě analogické vlastnosti), a v jednom bodě je možno konfrontovat opravdu cokoli s čímkoliv (zvláště v básních Nezvalových, které se rozvíjejí v oblasti mnohoznačného pocitu). Naproti tomu v rozvinutých metaforách Holanových, právě proto, že v nich jde o vyjádření procesu, se obrazná a přímá rovina spojují nejméně ve dvou bodech (tj. na základě analogického vztahu), a toto pojítka – v protikladu k metaforickému výboji Nezvalovu, s jeho uvolněnými spoji a osamostatnivší se obraznou rovinou – je pevné a přesné.

Násilný charakter Holanových metafor tedy není způsoben přílišnou volností, ale naopak pevností (umělého) spojení obou významových rovin. Nezval vezme dva různé vzdálené jevy a postaví je vedle sebe, aby se v sobě volně zrcadlily. Holan vezme dva různé procesy a sloučí je, udělá z nich proces jeden. Nedbá jejich konkrétní podoby a spojí je na základě totožnosti ryze abstraktních vztahů, jež v nich působí. V mnoha metaforách – a právě v těch nejpůsobivějších – toto nedbání jevové stránky není ovšem úplné: naopak, nějaký společný, smysly vnímatelný moment dvou odlišných realit je východiskem, z něhož celá metafora vyrůstá. Estetický účinek je vystupňován tím, že neobvyklost, násilnost spojení je v nich pak zvláště výrazná. Například v právě probírané metafoře, kde je oním druhým, či spíše prvním, výchozím, a přece falešným (tj. vnějškovým a nepodstatným, netýkajícím se obou rovin v jejich celku, toho, o co zde právě jde: vztahů) pojítkem slovo „lázeň“. Jím je připoutána pozornost

k jevové stránce, a tak podtržen rozpor mezi konečnou nepodobností, vzájemnou cizostí obou procesů a totožností jejich abstraktní podstaty.

Proč vlastně Holan vyjadřuje ony vztahy metaforicky? „...*vy louky pohledů, požaté srpy / víček, jež zánik naostřil!*“ („Madrid II“, 1: 176 | 166). Zcela prostá výpověď o mrtvých, o očích padlých, jež je vyjádřena zbytečně složitě. Totéž lze v menší či větší míře říci o ostatních dříve citovaných příkladech, přesto však cítíme, že tato nadbytečná složitost tvoří podstatnou část estetického účinku Holanovy poezie, a že tedy takovéto určení přes svůj zdánlivý rozumný podklad je falešné. Nesprávně položený je už celý problém v závěru předchozí podkapitoly: jako by smyslem básně (v daném případě sloky básně „K. H. M.“) bylo určité sdělení, které se jenom liší od své interpretace ve formě myšlenky tím, že nemá její logickou jednoznačnost a že ji čímsi přesahuje.

Doposud získané poznatky o Holanově poezii se dostanou do správné souvislosti a další naše zkoumání získá správné východisko teprve tehdy, když celou věc převrátíme. Sdělení, které se zdá být smyslem, je muž vše v básni slouží, je samo dílčím a služebným momentem vlastního smyslu básně. Složitost Holanových básní, projevující se zvláště v autorových metaforách, není nadbytečná a znejasňující, neslouží ani nepřekáží nějakému sdělení, ale má účel sama v sobě. Právě v této „oklice“ musí být hledán smysl básně.

* * *

V metaforách tedy nejde o vyjádření myšlenky v rovně přímé pomoci skutečnosti v rovně obrazné. Všimneme-li si v citovaných příkladech oblastí, z nichž jsou těženy významy obrazné a přímé roviny, svádí to k hledání východiska v otázce: nezáleží smysl Holanových metafor v tom, že je v nich zvláštním způsobem konfrontován duševní svět člověka se světem hmotným?

„*Ó včelo náhody, jež oplodňuješ, proč, / proč sladkost odnášíš...*“ („Však...“, 1: 103 | 95); „*Že vytočili krev, duní sud tragédie*“ („Oboje“, 1: 174 | 164). Vezměme druhý příklad, rafinovaný typ „falešné“ metafor. V obou rovinách je rozvinut vztah příčiny a následku, jenomže pokaždé na základě zcela jiných zákonitostí. V obrazné rovině: vytočí-li se sud a je prázdný, duní; v rovině přímé: uplatní-li se v lidských vztazích krev, vášně, dochází k tragédii. Tyto dva ve své konkrétní podobě neslučitelné vztahy jsou opět ztotožněny na základě totožnosti abstraktního vztahu příčiny a následku. (Falešným vnějším pojátkem je zde nejen slovo „*krev*“ se svým přímým významem tekutiny a obrazným významem vášně, ale především slovo „*duní*“, které označuje výchozí jevovou situaci: v předchozích verších se hovoří o ranách ozývajících se z bytů.) Nejsou zde konfrontovány dva izolované jevy, jednou z hmotné a podruhé z duševní oblasti, ale dva vztahy z těchto oblastí, to znamená specifické zákonitosti, které tyto vztahy řídí. Z tohoto hlediska by bylo možno říci, že jsou zde uvedeny do paradoxní jednoty hmotná a duševní skutečnost jako takové.

Před tím, abychom v takovém závěru hledali smysl Holanových metafor, varuje však prostá skutečnost, že vedle metafor, v nichž je konfrontován svět „vnější“ s „vnitřním“, najdeme u Holana metaforu neméně charakteristické pro jeho poezii, jejichž obě roviny těží z vnější hmotné skutečnosti; a tento typ dokonce ve vývoji Holanovy poezie postupně sílí, v *Prvních básních* se uplatňuje nejvýrazněji ve sbírce závěrečné. „*Jen oltář rozcestí v plazivém dýmu cest*“ („Poutník“, 1: 69 | 63); „*Šroubové matice padajícího listí / utahovaly zemi. Mrzlo...*“ („Dopis III“, 1: 164 | 154); „*a slyš, jak hrdlem stromu stoupá bouře / při blescích větví!*“ („Březnovou cestou do E...“, 1: 130 | 122). Konfrontace dvou procesů jevové reality – to zde bylo řečeno už o rozvinutých metaforách Wolkerových. Chceme-li však mluvit přesněji, pak tyto procesy, tj. jejich vnitřní vztahy, zůstávají mimo Wolkerovu po-

zornost a na základě analogie jsou konfrontovány vždy jednotlivé jevy z dvou paralelně se rozvíjejících procesů: „*Psaníčka jsou bílá jako pel / a čekají na vlaky, lodě a člověka, / aby jak čmelák a vítr je do dáleka rozesel, / – tam, kde jsou srdce, / blizny červené, / schované v růžovém okvěti*“ („Poštovní schránka“, *Host do domu*). Oba procesy jsou vedle sebe v relativní samostatnosti, každý z nich se rozvíjí na základě svých vlastních přirozených vztahů. Holan naproti tomu sloučí, ztotožní procesy, vztahy samy. Tak ovšem přestanou být tyto vztahy, čím byly, obě roviny jsou vytrženy ze svých přirozených časoprostorových zákonitostí hmotné skutečnosti a jsou podřízeny zákonitostem jiným. Zatímco u Wolкера jako by analogie existovaly nezávisle na básníkovi a byly jím pouze odhaleny, metaforický vztah u Holana je zjevně umělý, je nezastřeně dílem agresivní síly, která je mimo jevovou skutečnost a která tuto skutečnost „pohltila“. – Znovu tedy dualita hmotného a duševního, tentokrát však v jiném smyslu.

* * *

Jevová skutečnost do básně vstupuje prostřednictvím prožitků, prostřednictvím smyslů, tělesnosti, jíž je člověk do této hmotné skutečnosti vklíněn. To, co nás tedy ve významové výstavbě Holanovy básně musí zajímat, není protiklad duševního života člověka a skutečnosti mimo něj, ale dualita dvou pólů duševního života, z nichž jeden je zakotven v tělesnosti a druhý směřuje k ryzímu duchovnu. „*Vizte muže, jenž zrodil se, aby poznal vesmír; aby soudil o všech věcech, aby řídil celý stát, jak jest zaměstnán a pln starosti, aby chytil zajíce. A nesníží-li se k tomu a chce-li myslí stále býti napjat, jest tím pošetilejší, protože se chce povznést nad člověčenství a jest koneckonců jenom člověk, to jest schopen mála i mnoha, všeho i ničeho; není anděl ani zvíře, ale člověk. [...]* Kdo neví, že pohled

*kočky, myši, rozšlápnutí kousku uhlí atd. rozum ze základu vyvrací?*⁸

Nemůže-li se lidský duch zbavit svého protipólu, neznamená to, že by se nemohl uplatnit a objektivizovat v činnosti, v níž by nebyl samostatný a soběstačný. Například duševní život matematika je sice neustále vystaven nejružnějším dojmům, prožitkům a pocitům atd., to všechno však v jeho práci nedochází uplatnění: jeho dílo je výsledkem operací ryzího ducha. Existuje však duchovní činnost, která se ani ve svých nejryzejších výtvorech nemůže a nechce zbavit spolupůsobení této „nečisté“ složky, neboť její specifičností a podstatou je, že vyjadřuje „celého“ člověka, že chce postihnout onu jednotu, prolínání tělesného s duchovním, odehrávající se v člověku: umělecká tvorba.

Ke Gourmontově výroku „*novou pravdou, jež vstoupila do umění se symbolismem, je idealita světa*“⁹ poznamenává autor monografie o Mallarméovi A. Thibaudet: „*Idealita světa se stala naopak hlavní chybou, jež vstoupila do umění se symbolismem; a básníkovou funkcí bude, aby prohlásil jako Gautier: ‚Jsem člověk, pro kterého vnější svět existuje...‘ Idealismus je pravdou filosofovou, a ne pravdou umělcovou.*“⁹ Spíše než v objevení nové pravdy o světě záleží významu symbolismu v tom, co řekl nového o podstatě umění: v důsledném odhalení symbolického charakteru, znakovosti uměleckého díla. Absolutizace tohoto objevu s sebou ovšem nesla nebezpečí, o němž hovoří Thibaudet a které je dobře patrné na poezii předního představitele českého symbolismu O. Březiny. Pro Březinu „vnější svět existuje“ v podstatě jen jako viditelné svědectví neviditelného absolutního duchovna, které je básníkovi vlastní skutečností a které je mimo tento svět a před ním. Vrcholná díla vytváří Březina

⁸ B. Pascal: *Myšlenky* (přel. A. Uhlíř), Praha, J. Laichter 1909, str. 78 a 45.

⁹ A. Thibaudet: *La poésie de Stéphane Mallarmée*, Paris, Gallimard 1926, str. 95-96.

tam, kde ve svém stanovisku není dost důsledný, kde například metafora, symbol nejsou jen prostředky sloužícími vyjádření ideje, kde si „jevová realita“ ponechává také svůj význam.

V poezii Holanově vládne duch ještě bezvýhradněji. U Březiny sice „vnější skutečnost“ ztratila svou váhu, ale přesto si zachová celistvou a přirozenou podobu. V básních Holanových je roztržena do nesouvislých zlomků a míra její abstraktivizace je podstatně vyšší. Březina se odvrací od běžných lidských prožitků, ale své nadosobní vize vyjadřuje patosem téměř vášnivým. Holanovy básně bez ohledu na tematiku setrvávají v neměnném neosobním chladu. Hlavní proud vývoje české poezie mezi Březinou a Holanem však míří směrem právě opačným, k takzvanému zživotnění poezie, v detailech ke stále větší konkrétnosti a celkově ke stále výraznějšímu zakotvení v situaci. Holanova abstraktní poezie do tohoto směřování přináší v třicátých letech nejradikálnější zlom; zároveň však z tohoto směřování těží, roste z něho.

O Holanově celkovém vztahu k „vnější“ skutečnosti platí, co bylo řečeno o jeho pojmenování ve srovnání se symbolem. „Jevová skutečnost“ vstupuje do Holanovy poezie proto a tak, aby se rozevřela v tom, co znamená. Větším právem než u symbolistické poezie lze však zde hovořit o jejím vnitřním smyslu, neboť ten je mnohem více vytěžen z konkrétních vlastností jevů, z konkrétního prožitku.

Běžnou poetickou představou je například představa ptáků, provázená více (tam, kde, jako u symbolismu, poezie tíhne k nezastřené znakovosti) nebo méně (v podobě neurčitěho pozadí) významem volnosti, svobody apod., s průvodní citovou atmosférou. Holanova báseň „Podnebesí“ vychází z určitější zkušenosti, z vyznívanosti odlišnosti „kruhovitěho“ letu holubího hejna proti letu jeřábů, o nichž platí: „...*buď čistý tah / jste, nebo spočinutí!*“ (1: 91 | 83). Oba víceméně protikladné dojmy se spojují ve společném aspektu čistoty krajností, „*osudu naprostého*“, jenž vyjadřuje

tužbu básníkovu a stává se protikladem lidské tvůrčí práce. Obdaření ptačího letu takovýmto vnitřním smyslem je – jak naznačuje už úvodní sloka – natolik nezvyklé, umělé, že pro ně můžeme opět užít označení násilné: „*Ó ptáci krajností, kéž také mé rty zvete, / jak mají temnět před bohy, / když vpozdvečer opravujete / výslovnost oblohy.*“ V Holanově poezii to, jak se věc jeví, a to, co znamená, je rozpojeno (smysl jevu se vyděluje, upozorňuje na sebe právě svou neobvyklostí). „Přirozené“ vztahy jsou rozbity, obě osamostatnělé roviny se spojují v nový, umělý celek, v němž se propletají v navzájem relativní samostatnosti.

Jiný příklad, báseň „Úsvit“:

*Protihrou v proudu nahém,
milenci, chcete vlást.
Tísňena dvojím blahem
rychle proplyne slast.*

*Jak jinak, touhu plně,
snoubí se třpyt a van,
aby, vzdavše se vlně,
přemohly oceán.
(1: 137 | 128)*

Východiskem druhé sloky je opět zcela určitý zrakový dojem. Třpyt vznikající odrazem slunečních paprsků od vln (v tomto smyslu tedy vlnami formovaný: „*vzdavše se vlně*“) ve výsledném dojmu převládá natolik, že vodní hladina je vnímána jako tento třpyt. Prchavé světélkování, nicotné ve srovnání s mohutností oceánu, jenž mu dal vzniknout, jemuž se „poddalo“, právě tímto „poddáním se“ mu ho ve zrakovém dojmu „přemáhá“. (Obdobně v básni „Oblouk“: „*Tak klenot zná rozbíjet slunce v tisícero / jisker, že mizí sám i zlaté vazby kov*“, 1: 95 | 86). Personifikující slovesa, jimž jsme se nevyhnuli, prozrazují, že při tomto výkladu už připisujeme celému jevu určitý smysl. Ten – mimo běžné významy, s nimiž je spjat pohled na moře

či vůbec na vodní hladinu – je však ještě komplikovanější, neboť tvoří kontrastní paralelu ke sloce první. Zdálo by se, že rozbor básně by měl sledovat tento kontrast mezi člověkem a přírodou. Podstatným a charakteristickým je zde však vztah mezi jevy s jejich danými významy a mezi jejich celkovým smyslem, zvláštní způsob odhalení tohoto vztahu, pronikající nejen druhou, ale i první slokou. V té se vychází opět z jevové stránky, které je podsunut naprosto nečekaný hlubší smysl. V jevové rovině se od určitého momentu milostného aktu („*Protihrou...*“) přechází ke zkušenosti, že proud v místech, kde je „*tísňen*“, musí překonávat větší odpor, se zrychluje. Tento vztah příčiny a následku je na základě výchozí vnější paralely „*falešně*“ vnucen „*rychle proplynoucí slastí*“ milenců.

Dualita jevů a hlubšího smyslu odhalené prochází Holanovými básněmi a ve zhuštěné formě se uplatňuje v místech, která jsou ohnisky Holanovy tvůrčí metody: v jeho rozvinutých metaforách. Správnější by bylo říci, že metaforami se odhalování této duality uskutečňuje. V nich přichází ke slovu nepřiléhavost obou rovin, násilnost jejich spojení; z nich především je patrné, že tato spojení mají charakter paradoxu.

Paradox, v němž je totéž dění nazíráno najednou z vnějšku i vnitřku, se v Holanově poezii uplatňuje nejen jako princip stojící v pozadí metafor a kompozičních postupů, ale proniká na povrch i do přímých formulací. Umírající: „*k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od*“ („Smrt umírajícího na sadě“, 1: 56 | 51). „*Kdož ví, neschází-li nám ve vztazích / k hvězdám či milence jen odstup svrchovaný / abychom splynuli*“ („Slavnost“, 1: 83 | 75). Básníci „*že kdyby si jen o trochu víc pospíšili, / mohli vše zameškati*“ („To“, 1: 142 | 133). „*Byl tvrdý [Bůh]!... Vlno, již jsi trysknouti dal z jeho skály, / smetla především tebe... ale do vzniku, / odkud se věčně vracíš*“ („K. H. M.“, 1: 156 | 147). Nejde zde jen o to, že protiklad vychází z uplatnění dvou různých aspektů (například v posledním citátu, jenž je už na přechodu k rozvinuté metafoře: předčas-

ná smrt K. H. Máchy – trvalý význam jeho poezie). K paradoxu dochází proto, že tato různost je navenek ve svém slovním vyjádření potlačena, oba aspekty jako by vycházely ze stejné roviny, splývají. Proto tedy je paradox pro Holanovu poezii charakteristický a více či méně výrazně prosvítá i ostatními jeho způsoby konfrontace jevové stránky a hlubšího smyslu, že tyto dva aspekty nezůstávají u prosté protikladnosti, u zjevného, odhalujícího rozpojení, ale zároveň tu bezprostředně působí síla opačná, takže oba aspekty jsou v určitém smyslu ztotožněny.

Přestože to tak připadalo zvláště prvním Holanovým kritikům, nevychází Holanova abstraktní poezie z logických dedukcí, ale z prožitků, mnohoznačných pocitů, prchavých dojmů, ze vzpomínek a představ vynořujících se asociativně z temných míst vědomí, která zůstávají mimo dosah reflexe. Snad je možné vzdálit se na chvíli od rozboru k pouhému dohadu, abychom na jednoduchém příkladu naznačili, že i tam, kde je básník zdánlivě veden jen logickou konstrukcí, čerpá z asociativní oblasti, a že tedy životodárné základy básně sahají daleko za možnosti přímého rozboru.

Báseň „Jarní modlitba“, v níž – přes její název – není žádný bezprostřední odkaz k jevové stránce jarního dění, končí verši: „*Pane, má tázání! Ale jsem velmi sám / a sotva rozlišuji jas a stín, / když dny a noce vlním ke tvým oponám. / – – – – / Či v obě dělíš se, sjednocen v hermelín (?)*“ (1: 110 | 102). Hermelín, kožešina s černými skvrnami na bílém poli, se zde objevuje zjevně ve funkci pouhého názorného spojení jasu a stínu. V *Prvních básních* však Holan tohoto slova užil už jednou v básni „Předjaří“: „*A dole černá zem odmýšlí pozdní sních / pohybem skvrn na hermelínu*“ (1: 49 | 45). Tato shoda nás snad opravňuje předpokládat (tím spíše, že v bezprostředním pokračování básně „Předjaří“ se vyskytuje také protiklad jasu a stínu: „*A dole my: na brvách příprav svých / vážíce světla příštích stínů*“), že v básni „Jarní modlitba“

Holan vycházel z obdobné asociace při vizuálním dojmu, a že tedy celá báseň má konkrétnější a hlubší zázemí, než je možno tušit z ní samé.

Básník ovšem nepřistupuje k „vnější“ skutečnosti, aby se mu prostřednictvím smyslů otiskla do nepopsaného, čistého nitra. A jsou-li básníci, kteří se poddávají svým dojmům, pak to je postoj protikladný postoji Holanovu. Jde jen o to, že nadvláda ducha v Holanově poezii záleží ve specifickém využívání, nikoliv v potlačování opačného pólu. Duchovní a tělesné, střetávající se v člověku ve stálém napětí, se mohou v poezii, která je dílem ducha, harmonizovat, jestliže duch svůj protipól přemáhá tak, že ho sleduje, že se jím nechává vést, že – abychom užili označení z básně „Úsvit“ – se mu vzdá.

* * *

Ptáci v básni „Podnebesí“ sice nejsou pouhou slupkou pro vyjádření předem daného významu, mají konkrétnost reálných jevů, právě z těchto konkrétních vlastností se zde vychází, avšak přesto jsou zcela součástí abstraktní významové roviny básně („*ptáci krajností*“). A tato jejich přeměna, tj. absolutizace určité jejich vlastnosti, či správněji určitého dojmu vyvolaného pozorováním jejich letu, dovoluje zacházet s nimi v rámci významové roviny básně s naprostou volností.

Bylo už uvedeno významové spojení, typické pro všechny Holanovy básně tohoto údobí: „...*a nahý* *divem / se v tělo strojí*.“ Jeho zvláštnost byla vyložena praktickým poukazem na to, že zde nemůže vzniknout ucelená představa. Vzato však přesněji: tyto vztahy nejsou možné v jevové skutečnosti, ucelená představa nemůže vzniknout, umísťujeme-li dané vztahy do této skutečnosti. Avšak v autonomní rovině jazykových významů vzniká organický představový celek. Vztah jednotlivých významů k jevové skutečnosti je u Holana určen tím, že z ní významy vycházejí a – izolovány z komplexu vlastností a vztahů konkrétního

jevu a „očistěny“, odhmotněny v označení abstraktní vlastností – se spojují v umělý, soběstačný celek jevou pravděpodobností nespoutávaných významových vztahů.

Po tomto objasňujícím návratu se můžeme vrátit ještě dál, až na samý začátek ke třem básním o jaru. Báseň Hálkova má navenek ještě blízko k výpovědi o skutečnosti, jako by nechtěla být ničím jiným než obrazem jarního dění. Nezval už plně osvobozuje to, co zprostředkovává i báseň Hálkova a co je možno nazvat citovým vytržením, určitým pocitem. Hromadí útržky jevové skutečnosti v takových aspektech a vzájemné souvislosti, že vyvolávají určitý komplexní pocit. Protože je rozbita logická souvislost zdánlivé výpovědi a protože zde jevy vystupují v mnohoznačné konkrétnosti, je výsledný pocit nejen složitější, ale především silnější, hlubší než u Hála. V Holanově poezii se tento pocit přesouvá do oblasti předmětu básně. Zatímco Nezval by se například snažil evokovat určitý dojem z vanutí jarního větru, Holan ho v úvodních verších básně „Jaro na Jestřebí“ usiluje přímo pojmenovat: „*V blaženost urouhán, milosrdenstvím znící / a do slávy se koře / jde vítr...*“

Zde je třeba neurčitý pojem „pocit“ spojit s jiným dříve užitým pojmem „hlubší smysl jevu“. První z těchto dvou pomocných označení vyjadřuje převládající moment aktu, jenž se vzpírá přesnému vymezení: „*Pojem označený slovem cit má obsah prostě negativní, totiž že to, co si právě uvědomujeme, není pojem, není abstraktní poznání rozumové: ostatně, ať je to, co je, náleží to do pojmu citu, jehož rozsáhlý rozsah zahrnuje tudíž věci nejrůznější, o nichž nikdy nenahlédneme, jak se dostaly dohromady, pokud jsme nepoznali, že souhlasí jen a pouze v tom záporném ohledu, že nejsou abstraktními pojmy.*“¹⁰ Jde tu ovšem jen o převládající charakter tohoto aktu, který proto nelze stroze

¹⁰ A. Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa* (překladatel neuveden), Praha, Česká mysl 1911, str. 108.

oddělit od rozumového poznání, jež do něho také vstupuje. To je naznačeno v obratu „hlubší smysl jevu“, vyjadřujícím především okolnost, že duševní akt, který je reakcí na jevovou skutečnost, spočívá v zařazení vjemů do určitých významových souvislostí. Tyto významy jsou jakýmsi tuhým jádrem citového vzruchu, či spíše jeho vrcholkem – dovedením až do konce: uvědoměním, ustálením ve světle intelektu.

Holan, usilující o přímé postižení pocitu, stupňuje do maxima tuto intelektualizaci, při níž je do maxima potlačen výchozí charakter pocitu. Nikoliv ovšem opuštěn, tj. tak, aby určování onoho komplexního aktu vědomí bylo přeskočeno, pominuto a nahrazeno logickými dedukcemi. U Nezvala jevy – i když jsou kladeny do vzájemných nečekaných sousedství – zůstávají jako by ponechány samy sobě, své původní přirozené podobě, a jenom z jejich neobvyklého skladu je nepřímou při četbě vyvolán určitý pocit (dochází-li k přímé formulaci, je to spíše doplnění, vsuvka do rozvíjeného obrazu, který tím nijak neztrácí svůj charakter). Pro Holanovu poezii se toto vše stává v podstatě předběžným procesem. Jevová skutečnost sem vchází prostřednictvím přímo analyzovaných pocitů a prožitků.

Proto vlastně nelze ani dobře tvrdit, že Holan vyjadřuje nějaký pocit. Jeho poezie vyjadřuje určitý stav, určitý postoj, vzniklý na základě citového vytržení, nikoliv citové vytržení samo. Ale ani v takové poezii, která určitý pocit skutečně vyjadřuje a při níž ve výsledném čtenářském dojmu tento pocit natolik převládá, že se zdá být tím, čeho mělo být dosaženo, jako například v poezii Nezvalově, není vyjádření pocitu vlastním smyslem básně. Co platilo už pro předchozí poezii, učinil Holan jenom zjevným, neboť oddělil výsledný stav od výchozího konkrétního pocitu a pocit sám nechal před hranicemi své chladné, analytické poezie. Vstupuje-li pocit bezprostředně do jeho básně, pak jenom do oblasti jejího tématu, právě tím, že Holan pocit tematizoval, že z výsledného stavu citového vzrušení získal odstupem předmět pozorování, analýzy,

vyřadil pocit ze hry. Jakmile totiž se pocit dostal do oblasti předmětu básně, je zcela zjevně vytržen z oblasti jejího výsledného smyslu a stává se tím, čím je i v té nejemocionálnější poezii: vnějším nositelem, zprostředkovatelem jejího skutečného smyslu.

Proces sebeuvědomění české moderní poezie záleží v postupném rozrušování zprostředkujících vrstev, které se podsouvaly na místo jejího smyslu. Zůstane-li jen u díla autorů, kteří zde byli konfrontováni: Březina ostře odlišil dvě roviny básně – obraz vnější skutečnosti plně odhalil jako znak odkazující k vnitřní rovině básně. Nezval z oblasti této vnitřní roviny dále vylučuje myšlenkovou osnovu a na její místo uvolňuje hlubší, avšak doposud omezovanou asociativní „logiku“ pocitu. Holan zatlačuje jako vnějškový i tento pocit; rozbito – a tím zbaveno zdání soběstačnosti, vlastního účelu – je u něho všechno: obraz, myšlenka i pocit. Každá etapa je vždy výraznějším oslabením sdělovací funkce básně.¹¹

* * *

Doposud jsme vlastně neodpověděli na otázku, proč jsou Holanovy básně tak komplikované. Poznotek, že smysl básně není možno hledat v nějakém sdělení, ale (z hlediska sdělení) v nadbytečné složitosti samé, byl

¹¹ Termínů sdělovací funkce a sdělení užívám v obdobně širokém smyslu jako J. Mukařovský, jenž vychází z Bühlerova schématu tří funkcí jazykového znaku (zobrazující, expresivní a apelativní); nazývá tyto funkce sdělovacími a připojuje k nim funkci čtvrtou, estetickou (při níž se pozornost přesouvá na znak sám), která je dialektickým popřením tří základních sdělovacích funkcí jazyka (Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka /1938/, in J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 161). V tomto smyslu také Mukařovský staví proti sobě jazyk (či projev) sdělovací a jazyk (či projev) básnický. Z hlediska Bühlerova schématu je v našich termínech sdělovací funkce a sdělení míněna především funkce zobrazující, čili poznávací.

teprve položením otázky. A vše, co následovalo, se týkalo obsahu, či přinejlepším způsobu tohoto nezvykle komplikovaného vyjadřování, nikoliv jeho smyslu.

Ústředním termínem Staigerova pojetí lyriky je nálada, která „není nic, co existuje, v' nás, nýbrž v náladě jsme právě význačným způsobem, vně, nikoliv vůči věcem, nýbrž, v' nich a ony v nás. Nálada odkrývá existenci bezprostředněji než jakýkoli názor nebo jakékoli pojmové chápání. Jsme naladěni, to znamená proniknutí kouzlem jara nebo vydání všanc hrůze temnoty, opojení nebo stísnění, vždy však „zaujati“ tím, co je nám – v prostoru nebo času – tělesným protějškem. [...] Veškeré jsoucno je v náladě nikoliv předmětem, nýbrž stavem.“¹² Tento stav splývání, jenž je podle Staigera nejen základním rysem lyriky, ale „posledním dosažitelným základem všeho básnictví“,¹³ nazývá Staiger vzpomínáním, které je „návratem do mateřského lůna v tom smyslu, že se mu vše jeví opět v onom minulém stavu bytí, z něhož jsme vzešli“.¹⁴ Je to ten stav, v jehož dosažení spatřuje Weiner cíl umělecké tvorby: „bezprostřední ztotožnění se se vším, „co jest a se děje“, i „splývání nikoliv jen subjektu s objektem, nýbrž také objektů navzájem“.

Holanovy básně „Úsvit“ a „Podnebesí“, jejichž tématem je rozpor, protiklad mezi člověkem a přírodou, svou metodou naopak rozvíjejí „vzájemné působení nitra a smyslů“.¹⁵ Při rozboru byla obrácena pozornost především na tento vztah, nikoli na zdánlivě důležitější vztah na půdě tématu, neboť tak byla dána přednost podstatnému postoji, jenž spojuje Holanovy básně bez ohledu na jejich různá témata, po-

¹² E. Staiger: *Základní pojmy poetiky* (přel. M. Černý a O. Veselý), Praha, Čs. spisovatel 1969, str. 48–49. Heideggerovský termín *Stimmung*, přeložený Černým a Veselým jako naladění, uvádím podle J. Patočky jako nálada.

¹³ Tamtéž, str. 146.

¹⁴ Tamtéž, str. 153.

¹⁵ V. Holan: *Lemuria* (1940), 9: 127 | 103.

stoi, v němž je nejen vyjádřen stav splývání „*se vším*“ (jako v každé lyrické poezii), ale v němž je tato totožnost odhalena, uvědoměna a rozvíjena ve vzájemném „proplétání jevů“ a jejich hlubšího smyslu. Jsou uvědoměny, vyděleny obě roviny, tj. ne jednotlivé konkrétní jevy, ale obě roviny jako takové ve své relativní samostatnosti; a tato samostatnost je potom zrušena tak, že obě vydělené roviny musejí být ztotožněny s určitým násilím. Vztahy mezi oběma rovinami se našemu vědomí zdají být nepřírozené, neboť stav absolutního splývání je něčím, co jsme dávno ztratili. Maximální jednoduchost splývání všeho se u Holana v procesu uvědomění proměňuje ve složité, „násilné“ vztahy.

Nebylo by tedy možné říci, že příčina a smysl komplikovanosti Holanových básní je v tom, že tu jsou uvědoměny a formulovány určité komplikované vztahy? Ano, jenomže tak bychom skončili právě u toho, čemu se bráníme: u hledání smyslu básně v nějakém tvrzení. Proces uvědomění vztahů mezi vnější a vnitřní skutečností nejde ani u Holana tak daleko, aby se tyto vztahy z metody básně staly jejím tématem, či pouze jejím tématem, sdělením, jež má být vyjádřeno (jak by tomu mohlo být například u filosofa snažícího se pojmenovat určitý svůj stav). Příklad, nad nímž byla otázka prvně položena („...*vy louky pohledů, požaté srpy / víček, jež zánik naostřil!*“), ukazuje jasně, že tyto vztahy (jež jsou zde příznačně vztahem mezi obraznou a přímou rovinou) zůstávají z hlediska sdělení (ve smyslu tvrzení) něčím zcela zbytečným.

Prostřednictvím komplikované metaforičnosti, která s nezvyklou úplností prostupuje Holanovy básně, hledáme jejich smysl právě proto, že je tím nadbytečným z hlediska pouhého sdělení v nich obsaženého, které by mohlo být vyjádřeno „ne básnickým“, přímým způsobem, že je to tedy to, co nejmarkantněji odlišuje tyto básně od výpovědi, jejímž účelem je určité tvrzení. Charakteristickým rysem básní Holanových je ovšem jen způsob a vysoká míra této „nadbytečnos-

ti“, jež je jinak příznačná pro jakoukoliv, i tu nejprostší báseň.

Zůstává jediné východisko: vzít poznatek, že složitost a násilnost nepřímého vyjádření Holanových básní má účel sama v sobě, doslova. Uvědomění a formulace těchto složitých vztahů vyžaduje vypjaté duševní soustředění, je jeho fixací. Smyslem básně je přenést tento stav na čtenáře. Bez vybičování duševních sil zůstal by pro čtenáře text básně nesmyslným nakupením slov. Významový a představový celek, v nějž se čtenáři jednotlivé slovní významy spojily a jenž se mu jeví být smyslem básně, neboť to byl cíl, o který usiloval, je sám o sobě nicotný. Stav vypjatého soustředění, jenž se naopak jeví být pouhou cestou k dosažení cíle, je přebýváním v něm.

Avšak také řešení složitého matematického úkolu vyžaduje vypjaté soustředění. V poezii tento stav vyrůstá ze „*vzájemného působení nitra a smyslů*“, je mobilizací komplexních složek duševního života člověka, jehož duch je stále podroben působení opačného pólu tělesnosti. Četba filosofické studie v podstatě od čtenáře nevyžaduje zpřítomnění jeho smyslových zážitků, ale pouze bezprostřední aktivitu jeho intelektu. Duševní soustředění při četbě básně obsahuje v sobě kromě aktivity intelektu také, a především, aktivitu čtenářovy představivosti s jejími smyslovými, citovými a volními složkami. Z opačné strany lze však říci, že konkrétní významové vztahy, vyjádřené v jednotlivých básních, jsou tu jen proto, aby umožnily hloubku, intenzitu výsledného stavu, jenž je sám o sobě „bezobsažný“. Tj. bezobsažný v tom smyslu, že zde jde právě o určitý postoj; jednotlivé životní obsahy jsou činitelem zprostředkujícím.

Různé básně různých básníků tedy ve svém *konečném* smyslu vyvolávají jediný stav, a nikoliv nějaký od básně k básni a od básníka k básníkovi se měnící konkrétní pocit, například radostné opojení životem, smírnou harmonií či tragický patos. Výsledný stav tak sice vyrůstá z aktivizace duševního života v jeho plnos-

ti, sám o sobě je však „bezobsažným“ stavem lidského ducha.

Holanova poezie na tento podstatný aspekt upozorňuje tím, že se v ní „bezobsažná“ abstrakce uplatňuje nejen ve způsobu vyjádření, ale i v rovině tematické. Ve srovnání například s poezií Nezvalovou charakterizuje Holanovy básně právě „bezobsažnost“. Zatímco Nezval by při svém typickém způsobu například napsal, že na někoho myslí, a napsal by to se vši konkrétností, aby z obrazu vysvítalo, že například nepřítomností oné osoby trpí, že však myšlení na ni ho nesklíčuje, Holan napíše: „*Stačilo uhodit se duchem // o rozpětí křídelně skvoucí / nepřítomnosti!*...“ („Dopis V“, 1: 167 | 157). Tématem básně „Strpení“ (1: 66 | 60) je vypjatý moment rozhodování, hledání či odpírání východiska, avšak o obsahu rozhodování se nedozvíme nic, jde tu jen o rozhodování samo, o určitý postoj.

Od oslabení konkrétního významu jednotlivých pojmenování a zaměření k jejich formální funkci, přes soustředění k abstraktním vztahům, rozvíjeným především v metaforách, až po tematickou „bezobsažnost“, všemi těmito prostředky proniká v Holanově poezii duch skrz zprůsvitnělé životní obsahy k co možná bezprostřednímu vyjádření, zpřítomnění sebe sama.

Tento duch je však jako vítr, oblíbený Holanův motiv, viditelný jen svým působením ve věcech. Či spíše jako světlo, ozařující, panující všemu, co ve svém proudu vytrhuje z temnot, ale zároveň samo existující jen skrze to, čemu vládne. Chceme-li tedy o smyslu Holanovy poezie říci něco určitějšího, musíme postoupit až k vnější vrstvě námětu.

* * *

Březinova báseň „Tys nešla“ (*Svítání na západě*) a Holanova báseň „Očekávání milenčino“ (1: 106 | 98) mají obdobný námět: marné očekávání milé či milého. Kompozičně se Březinova báseň rozpadá na dvě části:

v sugestivních obrazech rozvinuté marné čekání a po něm a proti němu metafyzická útěcha. Holanova báseň postupně sleduje přechod od zbytků naděje, že milý přijde, k truchlivé jistotě a k zadržovanému pláči. Této básni ze sbírky *Oblouk* předcházela ve sbírce *Vanutí* báseň nejen se stejným názvem a námětem (1: 50 | 46), ale i obdobného zpracování. Sledování přechodu, zaměření k budoucnosti, napětí vyrůstající z obrácení k tomu, co má nebo co by mělo přijít – to jsou rysy pro *První básně* velmi charakteristické. Naznačují to už návraty některých námětů: milostná tužba a váhání panny („Panna“, 1: 63 | 57 a 147 | 138, jako motiv i v básni „Pouto“, 1: 85 | 77), přechod ze snu do bdění („Probouzení“, 1: 82 | 74 a 126 | 118, „Pohár při tvém probuzení“, 1: 117 | 100), a především námět jarní přírody a motiv růstu, zrání.

Motivu zrání bývá většinou využito metaforicky při vyjádření autorova duševního zápasu. „*Zda uneseš je*“, tj. city, které si „*troufají plodem být*“, „*zda důkaz máš, že trpké proudy míz / zesládly tobě v dív? / Zda zašumíš: ach, včely, dívky, viz! (?)*“ („Zda...“, 1: 107 | 99), nebo v básni „Jarní modlitba“: „*Roubován na ti-cho, zda pod sluncem tvých zpráv / sdělím se v květ a list a v sklizeň zlatých sil?*“ (1: 110 | 102). Zároveň vidíme, že toto napětí vtiskuje Holanově lyrice dramatický charakter. Oslovování, otázky, vzrušená dialogičnost, prudké zlomy intonační linie (s přemírou diakritických znamének) a dramatické pauzy – to je jediné, co narušuje vyrovnaný odstup Holanovy poezie: „*Ne, ne, nevcházej v mou duši! / A přece... zvu tě!*“ („Pouto“, 1: 85 | 77); „*Záruka příklonu by krásnou kořist přislíbila, / leč pak?: předčasné svítání všech svítání, co byla. / Ó krutá splnění, jež touhu vysvětlila, // ne! –*“ („Strpení“, 1: 66 | 60); „*obzory milenců, ano! obzory, vy ne: / obzory žalu!...*“ („Obzory!...“ 1: 101 | 93).

Dramatické napětí je napětím k něčemu, vytouženým cílem je tu harmonie. A zde je hlavní rozdíl mezi dvěma srovnávanými básněmi s námětem marného očekávání. Březina této harmonie dosahuje – obrací

tvář vzhůru, k písni zaznívající od hvězd: „*Věř, my se to líbáme tisíci retů, objetím tisíců paží, / ve věčnosti bolestné něhy, jež od věků do věků prýští!*“ Právě v tomto případě, v němž tak málo váží polibky „*tisíci retů*“ proti jedinému polibku nesymbolickému, vyniká iluzornost duchovní útěchy a nadosobního východiska, které – také obráceno do budoucnosti – tvoří optimistický patos Březinovy tragické poezie, a do jehož metafyzické polohy zaznívá hlas společenského patosu optimistického devatenáctého století: „*Řetězem magickým zlé síly spoutáme. / A donutíme zem, by rozkvetla, jak ještě nekvetla, / až mezi růžemi vstříc půjdeme nesmrtelnosti*“ („Hvězd hasnou tisíce...“, ze sbírky *Stavitelé chrámu*).

V Holanově básni není nic víc než postižení jemných a složitých vztahů v procesu marného čekání sledovaném v jeho postupné proměně (na oné hranici prolínání „vnitřku“ s „vnějškem“), jehož disharmoničnost není překlenuta žádným dodatečným východiskem; je tu jen skutečnost sama, žádná reflexe nad ní.

Touha po vzdálené, budoucí (a nedosažitelné) harmonii je u Holana provázena odmítáním harmonie přítomné, či jeho vlastním výrazem: předčasné. Rozpornost a neukončenost je tu překonávána, ale nepřekonána, je něčím žádoucím, protože pravdivým:

*Jisti, že zadržíme tam, kde jakékoliv míti
nakonec přec si odchod vynutí,
nechceme uvěřit, že věčně jsme sám u pramene bytí,
tedy: jen odlučování a plynutí.*
(„Pramen“, 1: 87 | 79)

Holanem podtržené (a v této absolutní platnosti i v jiných básních se opakující) slovo má sice v jeho poezii širší význam, lze ho však do jisté míry chápat jako označení pro zvnějšnění, zvěcnění člověka. Jedině ve zvnějšňujícím „míti“ je možno dosáhnout trvalé harmonie, či spíše klidu, ale jen za cenu vnitřního strnutí, umrtvení. Člověk ve své podstatě je naopak

„plynutím“. Tento komplexní, neukončený, neustále se měnící proud se snaží Holanova poezie vypětím všech sil uchopit, dospět k nějakému ano či ne – a dospívá vždy k nové nejistotě. „...*Ale člověk jde svým dílem, / jde? Ano i ne*“ („Podnebesí“, 1: 91 | 83). To je zdroj Holanových paradoxů: snaha pojmenovat, zmocnit se intelektem něčeho, co se vzpírá jeho jednoznačnosti, co se mu jeví jako rozpor, protimluv.

Vytrhnout se z umrtvujícího zvnějšnění znamená vymanit se z toho, co je, vstříc tomu, co není. „*Budoucnost je tím prostorem, který otevírá sevřenost a zaklesnutost subjektu do spleti daných souvislostí a vztahů a v němž je možno uskutečnit něco, co tu není a nebylo, něco nového.*“¹⁶ Svou danou situaci člověk překračuje vypětím svého ducha. Duch je silou, která člověku umožňuje přesáhnout sebe sama; a přesáhnutí danosti člověka je vlastním způsobem realizace ducha.

Nejde ovšem o jakékoliv duchovní úsilí. Aby se člověk skutečně otevřel novému, musí být aktivita vrcholného výběžku jeho vědomí provázena proměnou duševního života v celku, musí to být změna celkového postoje, kterou se člověk vytrhává ze svého zvěčnění, do něhož vždy znovu a nevyhnutelně upadá. Tento postoj, tuto otevřenost je schopno přenést na neomezený počet vnímatelů umělecké dílo. Takzvaná myšlenková hloubka, která charakterizuje Holanovu poezii, je něčím druhotným a služebným, výrazem hloubky onoho postoje, určitým jeho uvědoměním. Proto rozbor musí sledovat především tento postoj sám, jeho ztělesnění v díle, a ne autorovo referování o něm (které se může se skutečným charakterem jeho postoje podstatně rozcházet).

Príznačný rys uvědomělosti Holanovy poezie záleží především v tom, že je v ní uvědomována charakteristická, ale abstraktní struktura tohoto postoje, že je ve zpětném pohledu projasňován tento postoj sám.

¹⁶ L. Hejdánek: O pravdě v umění a ve filosofii, in *Plamen* 7, 1965, č. 6, červen, str. 33.

V tomto rámci teprve se uplatňují „myšlenky“, které jsou uvědoměním jednotlivých aspektů vynořujících se ve stavu otevřenosti. Mimořádný stupeň uvědomění se v Holanově poezii projevuje také tím, že i v zaměření „myšlenek“, v tematické orientaci tento postoj reflektuje sám sebe, jak jsme to právě sledovali (vědomé soustředění k budoucnosti, vědomí rozpornosti, nehotovosti, uplývání atd.).

Rozbor Holanových *Prvních básní* tu byl proveden v kontrastu k poezii Nezvalově nejenom proto, že oba autoři představují vždy nový stupeň ve vývoji moderní české poezie, ale především proto, že zároveň oba nejvýrazněji ztělesňují dva základní, víceméně paralelně se rozvíjející typy této poezie.¹⁷

Smyslově bohatá, sugestivní poezie Nezvalova reprezentuje moc poezie vracet člověka do stavu *ztotožnění se se vším*, do celistvosti přírody, z níž byl člověk vytržen. Splývavá veršová intonace jeho asociativně rozvíjených básní strhává do svého proudu nejrůznodější prvky, nejprotikladnější stavy a spojuje je v jediný stav opojení životem. Přestože Nezvalova poezie jako by se čtenáře zmocňovala (neboť její sugerující způsob předpokládá čtenářovo pasivní poddání se), může také do této relativně nenáročné poezie čtenář vniknout jen za cenu vypjaté duševní aktivity. Splynutí se vším vyžaduje v čtenářském spolutvůrčím vzepětí maximální soustředění, v němž – řečeno s Bergsonem – „*cítíme, jak různé části naší bytosti do sebe vzájemně vcházejí a jak naše celá osobnost se soustředí v jeden bod, nebo, lépe řečeno, v hrot, který se vsouvá do budoucnosti, ustavičně ji začínaje*“.¹⁸

¹⁷ Na rozdělení moderní poezie do dvou proudů, rimbaudovského a mallarméovského, je založena kniha H. Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg, Rowohlt 1956). Viz také F. X. Šalda: O dnešním položení tvorby básnické, in *Šaldův zápisník* 5, 1932/33, č. 11–12, červenec 1933, str. 317–338, č. 13–14, září 1933, str. 421–437.

¹⁸ H. Bergson: *Vývoj tvořivý* (přel. F. Pelikán a F. Žákavec), Praha, J. Laichter 1919, str. 275–276.

Celistvost dosahovaná při tvorbě i četbě uměleckého díla není tedy návratem, neboť je vedena právě oním duchovním úsilím, kterým se člověk z přírody částečně vyprostil, je cestou k novému. Tato druhá stránka uměleckého díla – ztělesněná v moderní české poezii nejvýrazněji poezií Holanovou, zvláště jeho *Prvními básněmi* – doplňuje myšlenku Weinerovu: touhou po poznání ztratil člověk svůj *ráj*, ale právě ta síla, která ho z toho vytrhla, mu umožňuje, že ve svých *návratech* do *ztraceného ráje* je si ho – on jediný – vědom a že tuto svou zkušenost, které není jenom pasivně poddán, ale které zároveň vládne, může předat jiným. – Rozvinutí jednoho z obou pólů tělesného a duchovního, mezi nimiž je člověk napjat, neznamená v díle Holanově ani Nezvalově oslabení pólu opačného. Také tento protipól musí být zpřítomněn v nadprůměrné míře, aby se uskutečnila určitá rovnováha, ona harmonie, které člověk ve vytváření či vnímání, spoluvytváření uměleckého díla vždy na chvíli dosahuje.

Existuje zásadnější protiklad Holanových *Prvních básní*, než jaký představují básně Nezvalovy. Českou poezii v prvních létech po druhé světové válce charakterizuje sklon k prozaizaci verše, zvýšené předmětnosti, minimu stylizace, prostě nový stupeň cyklicky se opakujícího úsilí prolomit hranice mezi poezií a „životem“. Z hlediska dané cykličnosti to lze chápat jako reakci na typ poezie převládající v letech předválečných. Jestliže o extrémním případě předchozí etapy, o abstraktní poezii Holanově, vytvářející svébytnou, do sebe uzavřenou, „umělou“ strukturu, bylo možno říci, že možnosti poezie jsou tu napjaty do krajnosti čehosi výlučného, pak charakteristická díla poezie poválečné jsou krajnostmi ve směru právě opačném: uvolňují možnosti poezie až za hranice, které se zdály poezii chránit před rozplynutím v ostatních výrazech lidského života. Jedním z prvních a zároveň nejosobitějších projevů této poválečné „protiholanovské“ tendence byli Holanovi *Rudoarmějci*.

Takové „popření sebe sama“ je v české poezii výjimečné. Čtenář, který by neznal Holanovu tvorbu mezi *Prvními básněmi* a *Rudoarmějci*, v níž se uskutečňuje postupný přechod od jednoho stadia k druhému, by sotva přisoudil obě práce stejnému autorovi. – Co vlastně způsobuje, že vývojové rozdíly díla jednoho autora nám připadají značné a jiného minimální; která vrstva se může viditelně proměňovat třeba až do

úplných protikladů, aniž bychom měli dojem, že se daná poezie podstatněji mění, proměny které vrstvy naopak tento dojem nutně vyvolávají a konečně zda a co trvá v díle jednoho autora i při nejradikálnějších vývojových zvratech?

Příkladem díla minimálně se proměňujícího v jednotlivých vývojových etapách je básnické dílo Karla Tomana. A přece ho lze rozdělit zhruba do dvou stadií, která stojí navzájem v přímém protikladu: nenávistný, anarchistický odboj vůči společnosti na počátku století a hluboké ztotožnění s národním kolektivem v době první světové války, vášně a zoufalství, vnitřní rozpor-nost, ironie v prvních sbírkách a harmonie, smírný, vyrovnaný odstup ve sbírkách druhého údobí. Co však pod povrchem těchto změn v tematické oblasti výrazně spojuje celé dílo, co se od sbírky ke sbírce proměňuje téměř neznatelně, to je složka, kterou lze shrnout pod označení tvárné prostředky a postupy. – A právě tato složka obě období Holanovy poezie rozděluje nejostřeji. *První básně*, to je křížení jedné metafory druhou – v poválečné Holanově tvorbě se metafora a její „znásilňující logika“ ocitá zcela na okraji, jsou zde celé básně v podstatě bez metafor; *První básně* byly charakterizovány rozbitím celistvých obrazů skutečnosti – poválečná epika není ničím jiným než právě takovými obrazy; *První básně* jsou psány pravidelným, rýmovaným veršem – poválečné básně veršem maximálně uvolněným.

Vztah mezi tematickou oblastí, měnící se snadno a mnohdy značně radikálně od básně k básni, a tvárnými postupy, které ve čtenářském povědomí především vytvářejí jednotu, kontinuitu tvorby určitého autora a jeho odlišnost od děl jiných, není vztahem mezi obsahem a formou. Lze-li říci, že vše v básni je formou, pak z opačné strany platí, že nejen v oblasti tématu, ale také v tvárných postupech – a především v nich – je ztělesněn určitý postoj ke světu. Jde tu stále o týž postoj, který je tématem uchopen ve svých vnějších projevech, v té vrstvě, v níž může být jednoznačně