

UNIVERZITA KARLOVA

v Praze

Filosofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Holanovo *Vanutí* ó Mezi mimesis a
manýrou

(*Vanutí* of Holan ó Between mimesis and maniera)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2009

Doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.,
vedoucí práce

Lucie Koryntová,
autorka práce

Prohlá-uji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatn a že jsem uvedla v-echny pouflité prameny a literaturu.

Lucie Koryntová

Obsah

Obsah	3
1. Teoretická východiska	4
Dvojice <i>mimesis</i> vs. <i>kopie</i>	5
<i>Manýra</i> a <i>mimesis</i> jako dva protiklady	7
P epólování <i>mimesis</i> a <i>manýry</i>	10
Syntéza <i>mimesis</i> a <i>manýry</i>	11
2. ění holanovských interpretací	12
A. Dobová recepcce Holanovy sbírky <i>Vanutí</i>	12
Recenze: Třída, Pí-a, Kalista, Hora	12
Oldřich Králík: básnická filosofie šnechápání	15
B. Pozd j-í, literární v dné p ístupy	17
P emysl Blafí ek: otev enost	17
Alexandr Stich: vztah; Michal Trune ka + Ji í Opelík: pohyb	19
Josef Vojvodík: šobjekt ambiguõ (Valéry)	21
3. Holanova tvorba t ícátých let ó mezi <i>mimesis</i> a <i>manýrou</i>	22
4. Interpretace básní	25
Touha	25
(Holan 1999, 39)	25
Ve ere ó	34
Obraz	38
Smrt umírajícího na sad	44
Plá symbol	49
Píse milenky	55
Modlitba	60
5. Záv r ó mezi obrazem a vanutím	63
Resumé	65
P ílohy	66
Soupis poufilité literatury	70

1. Teoretická východiska

Základem interpretace Holanovy sbírky *Vanutí* je odpovídání na otázku: Jak íst Holanovu poezii?, které se nese v prostoru mezi dv ma póly, jeřl nazývám technickými pojmy *manýra* a *mimesis*. Holanova poezie se zdá být jako kaleidoskop: ireálný celek vzniklý neobvyklým poskládáním prvk vzatých ze skute nosti, jako například verš: *Splav l ny roz-um l se v louce mrak (Píse milenky in Vanutí)*. Sou asn v-ak si tená uchovává p irozené p esv d ení, řle verš jako celek n co o ur ité skute nosti vypovídá. To je podporováno neodbytným dojem, řle Holanovy básn skrývají naléhavé sd lení, které v-ak p esahuje tená ovo chápání; p sobí tak gnómické výroky jako *Vřdly krajnost slouřř nám a propast rozkazuje (Úd l vyznáním in Vanutí)*. Termínem *manýra* budu mínit postup, který si bere prvky ze skute nosti a skládá je tak, aby vznikla autonomní struktura. Termínem *mimesis* pak budu mínit postup, který íní totěřl za cílem zobrazení skute nosti. Av-ak co je to skute nost a kam ařl skute nost sahá? Tematicke Boha a *bytí*, tedy témat transcendentních, zp sobuje, řle sbírka jisk í metafyzikou,¹ ímřl se klade otázka, zda lze hovo it o *mimesis* tam, kde máme co do in ní s transcendencí.

Jak tedy íst Holanovu poezii? Máme se jí nechat okouzlen unést a ztichnout v úřlasu í se jí snařit vylořřit? Rozumíme ml enlivou participací í pojmenováváním kladoucím mezi nás a dílo distancí? Tato polarita p edjímá polaritu mezi *manýrou* a *mimesis*. Je Holanova poezie od reality odřřřeným ornamentem nebo nám o skute nosti m řle n co sd lovat?

Termíny *manýra* a *mimesis* prokluzují literární teorií jako hadi ó jsou stejn neuchopitelné. Vyskytují se ve dvojici, *manýra* vs. *mimesis*, v rámci nířl jsou rela n definovány ó av-ak existuje je-t jedna dvojice, *mimesis* vs. *kopie*, která smysl prv n jmenované dvojice zna n komplikuje. Jsou prom nřlivé, takřle n kde je *manýra* charakterizována tak, jako jinde *mimesis*, a naopak ó dochází k jejich p epólování.

¹ Giuseppe Dierna výřřřn charakterizuje Holanovu poezii jako poezii p sobící na tená e řmetafyzickým ú inemō, odkazuje p í tom na termín Rolanda Barthesa řeffet du réelō, řš ín skute nostiō (Dierna, 2005, 25).

N kdy se propletou, takhle splývají a není d vod je odli-ovat, dokud nevyvstane pot eba je rozd lit. Pro pot eby této práce p edstavím vymezení, které se opírá o práci Gustava René Hocka *Sv t jako labyrint ó Manýrismus v literatu e*, poté se budu v novat zmín nému p epólovávání a splétání. Av-ak je-t p edtím pojednám o dvojici *mimesis* vs. *kopie*.

Dvojice *mimesis* vs. *kopie*

Termín *mimesis* se objevuje v Aristotelov *Poetice*,² Aristoteles jím charakterizuje um ní: um ní je *mimesis* (1. kapitola).³ A up es uje, ím se li-í um ní poezie od historie. Um ní poezie zaprvé nespo ívá v d lání ver- (i historické pojednání m fle být ver-ované), ale v *mimesis*; a zadruhé nelí í jako historie jednotlivosti (co se stalo), ale obecné v ci (co se m fle stát), a je tudífl filosofí t j-í nefl historie. Druhy um ní se li-í p edm tem, prost edky a zp sobem *mimesis*. ecká tragédie imituje jednání lidí (2. kapitola).⁴ *Mimesis* je dále definována dv ma aspekty: konceptem pravd podobnosti a nutnosti a ideálem nebanální jasnosti. Termín špravd podobnostō a šnutnostō (švraisemblanceō a šnécessitéō) je uflito jak ve vztahu tragédie ke skute nosti: básník ne íká to, co se skute n stalo, ale to, co je pravd podobné ó tragédie tedy nepojednává o jedine ném, nýbrfl o obecném; tak ve vztahu jejich díl ích událostí ve vztahu k celku tragédie: události musí být provázány podle logiky pravd podobnosti, jedna musí podmí ovat druhou ó tragédie se odvíjí podle nutnosti, nikoli podle náhody (9. kapitola). Kvalita projevu je jasnost, která v-ak není banální (22. kapitola).⁵ Jasnost zaji- ují slova b flná a nebanálnost zp sobují slova šzvlá-tníō, kterými se míní slova vzácn pouflívaná, metafory a ornamenty. Nebanální jasnosti se proto dosahuje ideální sm sí slov b flných a slov šzvlá-tníchō.

Aristotelova *Poetika* svoluje k r zným výklad m, protofle je otev ená. Aristoteles nikde nepodává jasnou definici, a pí-e stylem, který vypadá jako jasn

² Pracovala jsem s p ekladem eským, Aristoteles. *Poetika*. P eloffil Milan Mráz. Praha: Oikoymenh, 2008, a francouzským, Aristote. *Poétique*. P eloffil Michel Magnien. Paris: Le Livre de Poche, 2007.

³ V eském p ekladu *napodobování* (47), ve francouzském *imitation* (85).

⁴ š ínné lidiō (49), šgens en actionō (86).

⁵ šP edností mluvy je, je-li jasná a nep sobí plo-eō (99); šLa qualité de l'expression, c'est d'être claire sans être plate [í]ō (120).

definující. Pokud jde o pravdu podobnost, není jasné, zda její podstata spoívá ve společenském konsensu, nebo zda, jakofito specifický pohled na skutečnost, se blííí filosofii. A pokud jde o nebanální jasnost, nemáme rozhodnout, zda jí Aristoteles míní okrálený jazyk, v něm byl by metafora měla pouze ornamentální funkci i zda je nástrojem uchopení světa, jak se spolu s R. Dupont-Rocem a J. Lallotem domnívá Michel Magnien.⁶

Fakt, že termín *mimesis* se do francouzštiny tradičně překládá jako imitace (*imitation*), si vynucuje komentář překladaatele Michela Magniena: šMimesis není listou kopií, jak by se mohlo zdát podle zavedeného způsobu překládání (imitace); je tvorbou, nebo je převezením reality do obrazu.⁷ Takto se v diskursu o Aristotelově *mimesis* objevuje protikladná dvojice *mimesis* vs. *kopie*, která se však v *Poetice* nikde nevyskytuje. Petr A. Bílek v *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* charakterizuje *mimesis* také ve dvojici: šSlovem *mimesis* obvykle rozumíme aristotelovskou šnápodobu, imitaci ve smyslu znovu-zobrazení, znovu-představení spíše než kopírování. [í] Tradiční mimetická teorie vymezuje pojem zobrazení (reprezentace) negativně: nejde o imitaci reality, ale o její ztvárnění.⁸ Protiklad *mimesis* vs. *kopie*, který zřejmě zavedli Aristotelovi komentáři, aby osvětlili termín *mimesis*, je srozumitelný, dokud člověk nebude chtít spatřit kopii skutečnosti. Dalo by se za ní považovat Zeuxidovy hrozny, které svou pravdoupodobností oálily ptáky?⁹ Divák bude považovat hrozny za skutečnost, dokud neodhalí jejich iluzivnost. Ani v jedné fázi si však nebude myslet, že jsou hrozny kopií skutečnosti, nebo v první fázi se domnívá, že má co do činění se skutečností, a ve fázi odhalení, že ne zkoumat, jakými prostředky ho obraz-reprezentace oálil. Iluze buď je, nebo není. Étienne Jollet k tomu píše: šOdtud bumerangový efekt iluzivní malby: nejenže nevytváří iluzi, ale

⁶ šMetafora přispívá k přetváření smyslové skutečnosti: forma stejně jako obsah iní z poezie celostní prostředek uchopování světa. šLa métaphore participe étroitement à cette re-création du réel sensible : la forme comme le fond contribuent à faire de la poésie un moyen de saisie du monde, global et totalisant (Magnien 2007, 29).

⁷ šLa mimèsis n'est pas pure copie, comme pourrait le laisser entendre sa traduction consacrée (imitation); elle est création, car transposition en figures de la réalité (Magnien, 2007, 25).

⁸ Bílek, Petr A. 2003, 189.

⁹ Plinius starší. *Histoire naturelle*. Paris: Gallimard, 2007. 352.

dokonce na fakt reprezentace a na iluzi, se kterou je spojena, upozoruje.¹⁰ Nebyl by kopií tedy spíše klon? Avšak v tom případě bychom neměli jít nic co do ní s uměním.

Zdá se tedy, že termíny mimesis a kopie nefungují samostatně jako substance, nýbrž v relaci.¹¹ Jejich mnohost by připomínala Bridelovo obrazné kroužení kolem podstaty Boha. Ve skladbě *Co Boh? lov k?* Bridel hromadí antitetické dvojice typu *Šťastí je sladkost, a já jedl,*¹² avšak zároveň mu nevádí tutéž představu, jíž evokoval Boha, na jiném místě pohaně jako svatou marnost, *Proč si hledám sladkosti / v samé a pouhé hořkosti?*¹³ Tím se ukazuje, že představy, mající Boha symbolizovat, nefungují substanciálně, tj. nezachycují podstatu Boha, ale atributivně, tj. zachycují jen jeden jeho aspekt, a to především relaci, tj. sugerují fakt, že *Boh je něco opačného než lov k*. Neuchopitelnost podstaty Boha se připodobuje neuchopitelnosti podstaty umělecké tvorby.

Manýra a mimesis jako dva protiklady

Gustav René Hocke v úvodu své monografie *Svatá jako labyrint o Manýrismus v literatuře*¹⁴ představuje vymezení *manýry* v protikladu k *mimesis*. Charakteristiky termínů, které jsou v textu roztroušené, jsem pro vlastní potřeby vybrala a uspořádala. Hocke sleduje šmanýristickou konstantu v evropské literatuře (303). Pracuje s výchozí starověkou antitetickou dvojicí *asianismus vs. atticismus* (296). K nim postupně přidává další dvojice jako *klasický vs. manýristický* (297), *mimesis vs. phantasia*

¹⁰ *Šťastí je bumerang du trompe-l'œil: non seulement il ne trompe pas, mais il rend sensibles le fait même de représenter, la tromperie qui lui est associée* (Jollet 2007, 22).

¹¹ Bylo by zajímavé vybrat z literatury tyto dvojice, osvětlující dílo z jiného aspektu. Například Dominique Viart v *Souvenirs de la littérature française* píše: *Šťastí je zde, jak velká je vzdálenost mezi šfigurativně zobrazit (fr. figurer) a šobrazov reprodukovat (fr. šreprésenter): figurální malba zobrazuje (fr. figure), nereprodukuje (fr. représente). Zobrazit znamená umofnit vidět / íst nikoli předem sám, ale ideu předem tu anebo úinek, jakým působí na vnímavost i intelekt osoby, která se o něj zajímá* (Viart; Vercier, 2008, 122).

¹² Bridel, Fridrich, 1999. 165.

¹³ *Ibid.* 173.

¹⁴ Hocke, Gustav René. *Svatá jako labyrint o Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda / H & H, 2001.

(297), objektivní vs. subjektivní (299), pospolitost vs. individualita (299), řád vs. revolta (299) atd., které postihují různé aspekty této pradávné dvojice z hlediska historického, sociálního, psychologického, estetického, sémiologického, pragmatického atd. Pro mou práci jsou základní dvojice funkce vs. autonomie, provázaná s dvojicí sdělování vs. estetická předsobnost. Hocke píše: „Básně [manýristické] má u nás v 17. století jen velmi málo společného s klasickým sdělováním. Básně znamená v první řadě esteticky předsobit jazykovou kombinatorikou. [í] Prostředky sdělování ó e , písmeno, slovo, metafora, vta, perioda, lyrická významová figura (*conchetto*) ó získávají autonomii. Rezignuje se na jejich předsobní funkční hodnotu“ (309).

Manýra nám tedy nemůže nic sdělit o světě . To je však v rozporu s předsobním určením manýristických prostředků , jejichž zdroj Hocke spatřuje v orientální antice, kdy vzniká šegypský, chaldejský a hebrejský symbolismus (Písmo, biblická exegeze, Talmud, pozdější kabala, alchymistická literatura)“ (322). Všechny tyto myšlenkové systémy hledaly tajemné spojitosti ve světě , mezi mikrokosmem a makrokosmem, snažily se ovládnout božské síly ó a to skrze jazyk, který prvky kosmu označuje. Pojetí manýry coby autonomní sféry je v rozporu i se sekularizovaným určením manýristických prostředků , je-li mají vytvářet šnový tajemný význam“ , jak je předsobně Baltasar Gracián, autor traktátu *Agudeza y arte de ingenio* (307).

Vytvářet nebo odkrývat šnový tajemný význam? Rozhodnutí, zda nový význam je odkrýván, tj. nacházen jako latentní ve skutečnosti, i vytvářen, tj. přidáván do chudé skutečnosti, je věcí víry. Stejně tak jako rozhodnutí, zda jazyk může něco říci o skutečnosti, jak v ní například Yves Bonnefoy,¹⁵ nebo ne, poněvadž mezi jazykem a skutečností je propast, jak se domnívá Maurice Blanchot.¹⁶ Některé i autoi protiklad mezi odkrýváním a vytvářením ruší. Paul Ricoeur v knize *živá metafora* (*La métaphore vive*)¹⁷ přirovnává metaforu k modelu, kterýmžto termínem odkazuje na teorii model Maxe Blacka . Model jakožto heuristická fikce (*fiction*) je nástrojem nového poznání

¹⁵ Yves Bonnefoy ve svých mnohých esejích říká, že smyslem (jeho) poezie, je vyslovit předsobnost věcí, jejich jedinečné tady a teď . Například v esejích *Acte et le lieu de la poésie* (Bonnefoy 2001, 107-133), esejích *Acte et le lieu de la poésie* (Bonnefoy 2006, 29-48).

¹⁶ Podle Maurice Blanchota dílo nic nesděluje; v *L'Espace littéraire* píše: „Jediné, co [literární dílo] říká je to, že je.“ *Ce qu'elle [l'œuvre littéraire] dit, c'est exclusivement cela: qu'elle est* (Blanchot 2002, 14).

¹⁷ Ricoeur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

skutečnosti skrze vytvořený imaginární model, o model je popsáním (*redescription*) skutečnosti. Paul Ricoeur své pojednání uzavírá tvrzením: šlyrický pocit, jak naznačuje spojení fikce a popsání, rozvíjí zkušenost skutečnosti, v níž vynalézání a objevování již nejsou protikladnými a kde vytváření a odhalování probíhají pospolu (310).¹⁸ Zdá se, že rozpornost a spojování protikladů jsou uvažování o manýře vlastní, jak je – uvidíme.

Philippe Hamon určuje jako jeden z rysů realistického diskursu transparentnost jazyka, který bez překážek sděluje informace o skutečnosti.¹⁹ V manýristickém básní je tomu přesně naopak. Jeřto mimesis bývá ztotořována s realismem, ukazuje se zde další Hockova protikladná dvojice definující nový aspekt dvojice *mimesis* vs. *manýra* a to pr svitnost textu a neviditelnost materiálu vs. temnost textu a zviditelnování materiálnosti. Typickými manýristickými prostředky jsou paronomázie, metafora, oxymóron, paralogická rétorika. Vyznačují se spojováním představ odlehlých (metafora) i protikladných (oxymóron) na základě zvukové podobnosti (paronomázie) a převrácením logických vztahů. Budí úžas, okouzlené nechápání. Klade se otázka: jaký mají smysl? Je jejich temnost plodem svévolné hry na efekt, o Hocke zmíní Torquata Accetta, který podle dobové módy doporučí být šenigmatickým (307), a Giambattistu Marína, který říká, že poezie má vzbuzovat překvapení (307). i temnost prostředků odráží charakter sdělení, které se nám pro svou neobvyklost jeví jako temné? Hocke k tomu píše: šVřdy se setkáváme [í] v manýristickém umění [í] s rozporným směřováním: na jedné straně se snahou o gnozi, jeřto má dešifrovat smysl, na druhé straně o smysluprostou, ne-li nesmyslnou virtuozitu (322). Nebo sdělení není temné, ale naprosto banální, ale básník je ze studu skrývá, o v tom případě by se jednalo o tabu. Nebo básník řádně sdělení nevlastní, ale zkoumá výrazové prostředky a kombinuje je tak, aby vznikl nový význam, více neuchopitelný než uchopitelný. Dalším rysem manýrismu je tak spojitost mezi iracionalitou a ingeniozitou (300). Básník jako inflený konstruuje své dílo jako dvtipnou kombinaci slov, která se však vymyká racionálnímu

¹⁸ šComme le suggère la jonction entre fiction et redescription, le sentiment poétique [í] développe une expérience de réalité dans laquelle inventer et découvrir cessent de s'opposer et où créer et révéler coïncident (310).

¹⁹ Hamon, Philippe. šUn discours contraint. Coll. *Littérature et réalité*. Paris: Édition du Seuil, 1982. 150.

chápání. Básníkovým materiálem jsou slova, Mallarmé vysvětloval Degasovi, že verše se nedělají z myšlenek, ale ze slov.²⁰

P epólování *mimesis* a *manýry*

Kluzcí hadi *manýry* a *mimesis* se navzájem zakousnou do ocasů. Dochází ke *zmanýrování* *mimesis* a *zmimeti* *n* *ní* *manýry*. *Mimesis* je chápána jako –alební transparentní zobrazení, které ve skutečnosti svítá před námi zahaluje. *Manýra* není autonomní sféra, ale může nám něco říci o skutečnosti.

Zatímco v případě básnického jazyka je dokazována jeho mimetická vlastnost, v případě jazyka, který mezi nás a skutečnost zdánlivě neklade překážku, který se nám jeví jako dříve známý píbytek, je dokazována jeho –alebnost. Jen letmo, poněvadž to není předmětem mé práce, se zmíním o jednom směru bádání, které se tomuto tématu vnuje, a to problematice realistické prózy. Philippe Hamon v článku *Un discours contraint*²¹ ukazuje, že plán románu je řízen pravidly, jejichž cílem je vyvolat iluzi reálnosti. Roland Barthes razí pojem *šeffet de réel*.²²

V určité fázi terminologického uchopování se *manýra* jeví jako reakce na proměnlivý, hrozivý, neuchopitelný a paradoxní svět. Objevuje se v dobách, kdy lidská existence a morální hodnoty jsou ohroženy – Hocke zmíní uje období třicetileté války. Vidíme, že vedle chladného kalkulace může být *manýra* i zoufalým výrazem. Pohrajeme-li si s pojmy, můžeme říci, že *manýra* je *mimesis* složitosti světa. Ocitují k tomu dva pasáže, v nichž Hocke praví: *šManýristické zobrazení přidává, obohacuje, navyšuje. Posílí *fantasiai*, zatím uje a přehání. Svět se nejeví jako jednoduchý, ani není jednoduchým způsobem představen. Proto vede na první pohled duktus *manýristické* gestiky vždy znovu do labyrintu, do umělého řádu zavíjeného, spleteného a skrytého, neproniknutelně usouvztaženého, a to jak ve výtvarném umění, tak v poezii, jak v hudbě, tak v myšlení a životném stylu, (302). *šJestliže se problematickému lovku**

²⁰ *šMallarmé expliquait à Degas que l'on fait des vers, non avec les idées mais avec les mots. (Genette, Gérard. *Mimologiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1976. 331.*

²¹ Hamon, Philippe. *šUn discours contraint*. Coll. *Littérature et réalité*. Paris: Édition du Seuil, 1982. 1196181.

²² Barthes, Roland. *šL'effet de réel*. Coll. *Littérature et réalité*. Paris: Édition du Seuil, 1982. 82690.

sv t ukazuje jako labyrint a jestliže je v Daidalovi [í] spat ován mytický praobraz artificiálního, labyrintického ádu, pak se ufl samotné kombinace písmen a ísel mohou jevit jako elementární prost edky umořl ující p emoci iracionalitu p írody racionalitou kalkulu. V takových artificiálních ádech nicmén musí z stat zachována také podivuhodnost ne e-ítelných protimluv ō (303). V obou pasářích se p ízna n snoubí um lost s p írozeností a ád s chaoti ností: sv t je p írozen chaotický, proto um lci v reakci na n j p írozen tvo í um lé chaotické ády.

Syntéza *mimesis* a *manýry*

Poté, co si hadi *mimesis* a *manýry* jednou proti e ili a podruhé si vzájemn brali slova z úst, p edstavím koncepci, v nířl *mimesis* a *manýra* jsou slou eny v pojem řfigurálnoř. Laurent Jenny ve své knize *Jedine ná e* (La parole singulière)²³ p edstavuje koncept figurálna (*le figural*), které je tím, co iní e jedine nou, a tím nám e m fle íct n co nového o skute nosti ō ve figurálnu je mimetický potenciál. Jenny definuje figurálno jako řesteticko-sémantický proces, který podmi uje p ívedení e i k síle aktuálnostiř (14).²⁴ Figurálno spo ívá v deformaci jazyka, je patrné jako p ekro ení normy. Rozru-ením jazyka figurálno vytvá í událost (*événement*), která je otev ením (*ouverture*), které tená e vystavuje novému smyslu. Pr ník figurálna do e i rozru-uje reprezentaci skute nosti, proto figurálno vyřladuje interpreta ní úsilí, které by ustanovilo novou, p íjatelnou reprezentaci. Figurálno rozru-uje komunikaci a je recipientovou odpov dností p ívést nové formy k novému významu. M fle-li nám figurálno íci n co o sv t , pak jedin kdyřl si uv domíme, fle ř e ve skute nosti nenachází sv t jifl p edem konstituovaný, který by sta ilo p eslabikovat. e stejnou m rou sv t vytvá í, jako jej vyzývá k tomu, aby se zjevilř (19).²⁵ Figurálno se objevuje

²³ Jenny, Laurent. *La parole singulière*. Paris: Belin, 1990.

²⁴ řLe processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualitéř (14). Termín figurálno (*figural*) je Jenny v neologismus, který vymezuje v í francouzským pojím m *les figures* (termín ozna uje souhrnn to, co v e-tin nazýváme figurami a tropy), tedy r znorodým lokálním básnickým prost edk m; dále v í *le figuré* (esky řp enesený významř), který se týká pouze významu, řasto chápaného jako druh ozna ovaného (*signifié*); a v í *le figuratif* (esky řobrazotvornř), který se vztahuje pouze k vizuálním p edstavám (14).

²⁵ řLa parole en effet ne trouve pas un monde tout constitué avant elle, et qu'elle se contenterait d'œpeler. Tout autant elle produit ce monde en le sommant de paraîtreř (19).

vřdy na pozadí normy, jejím poru-ováním nás p ivádí k tomu, abychom se zamysleli nad vztahem jazyka a skute nosti. Figurálno tak nereprezentuje jen skute nost, ale i samotný jazyk, nebo zakaluje jeho pr hlednost, a tak jej íní viditelným. Figurálno je tedy moment krize, kdy p ehodnocuji jazyk skute ností a skute nost jazykem. Odchytky od normy, jimifl se figurálno projevuje, jsou v jazyce jifl potenciální. Tyto odchytky jsou expresivní prost edky, které nám mohou íci n co o skute nosti, jejich osudem v-ak m fle být p íjetí, kterým ztratí expresivnost a stanou se novým jazykovým pravidlem. Figurálno garantuje, fle jazyk odkazuje (referuje) na sv t, jako na sv t, který se stává, nikoli jako na strnulý sklad etiket. *Mimesis* je moflná jen díky odchylce, funguje v pohybu vytvá ení a p íjímání odchylek od normy (27).

2. ení holanovských interpretací

A. Dobová recepce Holanovy sbírky *Vanutí*

Recenze: Třálda, Pí-a, Kalista, Hora

V roce 1933, rok po vydání *Vanutí* (1932), zareagovali na sbírku ty i recenzenti, F. X. Třálda, A. M. Pí-a, Zden k Kalista pod pseudonymem Václav Hrbek, a Josef Hora.

Třáldova²⁶ interpretace p edstavila Holana jako básníka, který zp etrhal svazky se zemí a lidmi a obrátil se do svého nitra, a to tak, fle se uzav el do své obrazotvornosti, vnit ní hudby a snu a vylou il ze své tvorby smysly, pam ě a pozorování. V-ímá si Holanových básnických prost edk , metaforí nosti, hudebnosti, abstraktnosti a deformací. eho jsou podle n j tyto prost edky výrazem? Třálda ponejprv uvádí výklad z hlediska ontologického, šZazdívá se do klenebného ticha své du-e a chce p ímo zírat magickým prismaticem do ohniska bytíõ (128), potom z hlediska psychologického, šHolan je lyrik tajných a ukrytých d j , které prom ůjí skladbu du-e lidské, a vyvád jí

²⁶ Třálda, F. X. š íkání o ty ech básnícíchõ. *Třáld v zápisník* 5, 1932 ó 1933. Praha: Otto Girgal. 123ó 137.

z její tajemné setby fle , která neuzraje nikdy pod *tímto* sluncem,õ (130). Nakonec si tuto otázku sám pokládá:

šCo je za tím? Mofno odpov d t slovy Mallarméovými: Jisk ení panenské noci a neplodných ledovc , chiméra abstraktní dokonalosti, zazdívání se do absolutna. P i tom Vladimír Holan má odvahu strmosti a p íkrosti je-t mnohem, mnohem v t-í neff Mallarmé. Deformace jazyková je u n ho mnohem rozhodn j-í, neff byla u Mallarméa, který se obmezoval celkem na rozru-ovanou p estavbu syntaktickou. Vladimíra Holana odvaha jde naproti tomu tak daleko, fle nap íklad sloves bezp edm tných uflívá p edm tn õ (130).

Následuje citace první a poslední strofy básn *Smrt umírajícího na sad* , ímff recenze kon í. T Mldovo p ípodobn ní Holanova básnického typu k Mallarméovi je oprávn né: Mallarméovo proklamované šzmizení básníkova hlasuõ²⁷ nachází paralelu v Holanov do sebe uzav eném lyrickém subjektu; u obou básník je nápadná práce se slovy jakofito trsy abstraktních význam a nikoli jednozna nými indexy ke skute nosti; a nakonec jim je spole ná temnost, hádankovitost, nesrozumitelnost. Specifi nost Holanovy poezie tkví v tom, fle Holan do-el v jazykových deformacích dál neff Mallarmé. Av-ak T Mlda bohuffel ne íká explicitn , jaká je pro n j spojitost mezi deformací a absolutnem. M fleme se jen dohadovat, zda deformace jsou coby prost edek odtrfení od skute nosti cestou k absolutnu, a zda fakt, fle Holan do-el v deformacích dál, znamená, fle jeho poezie je abstraktn j-í a šzazd n j-íõ do absolutna neff poezie Mallarméova.

Ostatní recenzenti Holanovu sbírku nep íjímali bez výhrad jako T Mlda. A. M. Pí-a²⁸ v souladu s T Mldou charakterizuje *Vanutí* jako poezii í e šesenciálníõ, jako šryzí a absolutní e symbol õ, také zd raz uje její odtrfenost od reality: je d jem vnit ního nazírání prostého kategorií smyslových a rozumových a nepodléhajícího zákon m prostoru, asu a logiky, av-ak vytýká Holanovi šk e deformaceõ a šstudenou a násilnou konstruovanostõ. Nicmén n která místa zní šhudbou zcela odhmotn lou a kouzeln tajuplnou.õ Holanova lyrika obohacuje ná-sv t o jakousi š tvrtou dimenziõ.

²⁷ šDisparition élocutoire du poèteõ. Mallarmé, Stéphane. šCrise de versõ. *Igitur ó Divagations ó Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 2003. 256.

²⁸ Pí-a, A. M. šVanutíõ. *T ícátá léta. Kritiky a stati*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1971. 100.

Zdeněk Kalista²⁹ upozoruje na bezdovost (slovesa v básni nevyjadřují jednotlivé díle následně v řadě, ale paralelní stavy), bezdovost a nebiografičnost Holanových básní a dovozuje z toho, že Holan je básník subjektivisticky uzavřený ve svém snu a spatřuje u něj žití uzavřené za arogantní okruh básně neprodyšně proti externím vlivům, které by byly s to porušit jeho snovou výlučnost (219). K holanovským deformacím je Kalista je třeba nemilosrdně jít nejlépe, nazývá je švestvolnostmi, přičemž: Šťastný ho, nohy obraz vás obcházejí; Šťastný se do samoty pádí; Šťastný se pohybuje na citu přijetí apod. Ba tlakem této neodpovědnosti dospívá Holan až k strašlivým zpotvořením jazykovým, uflívá jako transitive slovesa nepechodných (Šťastný vám, jabloně), vytváří hrozné novotvary (Šťastná výhra hvězdy) a rozplývá se místy ve frázích dokonale nesrozumitelných (Šťastnost boha, jen přelá and ly, jeí) (219).

Pro Josefa Hora³⁰ je motivací jazykových deformací snaha o vytvoření nového jazyka, který by vyjádřil jedinečný cit; deformace švytvá její n kdy kouzelnou atmosféru, n kdy však vedou k manýřům, například verše Šťastný vám, jabloně, jinde sledává šjazykové schválnosti, například škde zaslíbení váhá v dativu. A zaujímá k nim pevný postoj: Šťastnému nerozumíme a nebudeme rozumět. Přesto Hora mladého básníka oceňuje, neboť je básník schopný šjako málokdo u nás vidět a sdělovat své t a vci, aby zůstávaly tajemnými, aby nás přitahovaly kouzlem svého zvuku. Na rozdíl od předchozích interpretů Hora představuje Holana jako básníka vztahujícího se ke skutečnosti, nikoli od ní odtrženého. Hora také nezastává pojetí lyrického subjektu jako chladného, jak jsme to viděli u Měldy a Přibice; pro něj je *Vanutí* plno citového napětí, nikoli však vylévání srdce: Šťastný se nechce zpovídat.

řádný z recenzent se nepokusil o mimetickou interpretaci holanovských deformací, tj. navrhnout, co nám mohou sdělovat o skutečnosti. Mělda vyzdvihuje jejich strmost a implicitní šzař nimi nalézá absolutno. Přibice a Hora n které deformace oceňuje pro jejich okouzující hudebnost a jiné zavrhuje pro přílišnou násilnost. Kalista je zavrhuje zcela. Jaký je tedy vztah Holanovy poezie ke skutečnosti? Podle Měldy přetíná svazek se zemí a lidmi, podle Kalisty se uzavírá do svého snu, podle Přibice Holanova poezie obohacuje naši skutečnost o štvrtou dimenzi a Hora říká, že básník vidí skutečnost tak, že zůstává tajemnou. Na jedné straně je tu Mělda, který te Holanovu

²⁹ Kalista, Zdeněk (pod pseudonymem Václav Hrbek). Šťastný i lyrické knihy. *Lumír* 59, 1933. 2166221.

³⁰ Hora, Josef: *Švanutí. Poésie a život o Úvahy, studie, sondy*. Praha: československý spisovatel, 1959. 4166417.

poezii jako svébytnou, od reality o i-t nou významovou konstrukci, a na druhé straně Hora, který ji te jako referenci k n ěmu nám neznámému. Horovo pojetí básníka, který je schopen švid t a sd lovat v ci tak, aby z stávaly tajemnými, aby nás p itahovaly kouzlem svého zvuku,ř rozvine Old ich Králík svou koncepcí šnechápáníř.

Old ich Králík: básnická filosofie šnechápáníř

Old ich Králík napsal v ty icátých letech studii v novanou Holanov ě próze *Lemuria*.³¹ V Holanových básnických prózách, v *Lemurii* a *Torzu*, v nichřl vystupují postavy básník ě (v *Lemurii* Maxim a v *Torzu* Gemens), jsou rozesety post ehy týkající se tvorby a um ění a nasti ující ur itou básnickou filosofií. řBásnickou filosofiíř myslím reflexi vztahu poetiky a bytí. Tato reflexe je v-ak podána řruinovitým stylemř (178)³² nejenřle jsou post ehy o básnictví roztrou-ené a podané básnivým jazykem vzdáleným jasnosti a jednozna nosti, ale nelze u nich ani ur it, zda jsou výrazem p esv d ění i koketérie s p itařlivými pojetími básnického jazyka, jeřl Holan na ěrpal svou rozsáhlou ětbou řo jakoby prózy p edstavovaly ruiny evropského my-řlení o poezii.³³ Nelze tedy *Lemurii* a *Torzo* bezvřhradn ě považovat za Holan v komentá ě k vlastním básnickým knihám, na druhou stranu se v-ak takové ění ukazuje jako produktivní, nebo poskytuje inspirativní podn ty v tázání po tom, jaký p ěstup zaujmout k Holanov ě poezii. Proto se zde v nuji Králíkov ě analýze *Lemurie* a sama budu na texty *Torza* a *Lemurie* odkazovat.

Old ich Králík si nejprve v-ímá formálních specifi ností jazyka *Lemurie*: asové a místní neur ěnosti, ba diskontinuity, rozbíjení ustálených gramatických pravidel (nedokon ěné vztahné v ty, hromad ění vztahných zájmen atd.), spojování v cí a p edstav nikoli na základ ě vn ěj-í podobnosti, nřybrřl podle řslu ivosti hlubinn ěniterněř (180),³⁴ p ěvracení logických vztah ě (nap ě. výsm ěch kauzalit : *Ochladilo se oblékáním*

³¹ Králík, Old ich. řHolanova prózař. řád 9, 1943. 177ř184.

³² Králík charakterizuje styl *Lemurie* jako ruinovitý v souvislosti s její diskontinuitou v rovin ě výrazu skute nosti a kompozice; roz-ř uji tuto stylovou charakteristiku i na rovinu jejířho intertextu.

³³ *Lemurii* lze také ěst jako stylizovaný básnický deník prolňající se s výřpisky z ětby, jimřl chybí bibliografický údaj. řo Na jejich odhalení v sou ěsnosti pracuje Alena Petruřelková.

³⁴ V ětěmře odstavci Králík vyslovuje názor, ře tyto Holanovy p edstavové spoje souvisí s jeho řnutkáním odkřýt modus skute nosti, nad troskami sep ěst ějenné vztahy.ř P ěmysl Blářř ěk si také bude v-řmat

plá-) a vázání slov aliteracemi a asonancemi. Králík nabízí interpretaci funkce těchto prost edk a podkládá ji citacemi z *Lemurie* o nazývám tuto interpretaci básnickou filosofií šnechápáníõ. Podle Králíka Holan brojí proti ustálenému jazyku, nebo zautomatizovaným vnímáním skute nosti je skute nosti odebírána její zázra nost. Básníkovi jde o zachování zázra nosti. Dosahuje toho rozbíjením pravidel jazyka a logiky, ímfl jsou vytvá eny p edstavy, které svou absurdností nechávají vnímatele v úflasu p ed tajemstvím, které není schopen racionáln zvládnout o šnechápáníõ je vnímáno jako zp sob styku se skute ností, které je adekvátní neuchopitelnosti bytí. Ocituji del-í pasáfl, v nífl Králík toto šnechápáníõ p edstavuje:

šJako tolik básník touflí Holan p elít slova v hudbu, volá: ŠKéfl je to hudba, tam kde za ínám nechápat!÷ O tomto Šnechápání÷ je rozeseto v Lemurii n kolik hlubokých v t, které umofl ují pochopit paradoxní my-lenku Holanovu. ŠNepochopit÷ o to op t jeden prost edek, jak rozbít pouta vn j-kové skute nosti, uniknout ustáleným souvislostem. Jako v-e u Holana má i nepochopení dv podoby, první je bojovn namí ena proti konvenci: Špronikne ty kruté zvukyí nepochopením jich a strhává je v to, co jsou: v nudu.÷ A druhá strana je obrácena k tajemství: Šnezi pofladavky v -tných znamení není nejmen-í ono nepochopit.÷ Nikoli skepse, nýbrfl rozumový výklad je nejv t-ím nebezpe ím pro záblesky tajemství: Šzázrak, k n mufl se blíflí zvyk, neubrání se vyklada í.÷ A Holan poznovu hlásá Šnepochopení÷, ml ení a bolestný úflas: ŠPouze nechápání, kladoucí dech zp vem nebo úlekem pod nebe nebo pod du-i, mohlo se osm lit napov díť zjevující a zatahující³⁵ p echod od p eludu k bytnosti.³⁶ Ztratit dech a propuknout v zp v, to je druhý a hlub-í smysl onoho Šnepochopení÷. A to je metafyzika, kterou Holan nov podkládá zp vu a hudb . Star-í pojetí hledalo v hudb p edev-ím celkovou harmonii, Holan chápe í nechápe hudbu elementárn ji, zoufalejiõ (182).

Králík holanovské deformace jazyka a skute nosti v této studii neinterpretuje, ponechává jim jejich nepochopitelnost, z nífl íní smysl Holanovy poezie. Máme tomu

zvlá-tní Holanovy metaforí nosti a dobere se stejného záv ru jako Králík: Holan spojuje jevy na základ abstraktního vztahu, nedbá jejich konkrétní podoby (in *Sebeuv dom ní poezie*. 22), a ozna í vztahovost a její uv domování za základní rys Holanovy poezie.

³⁵ šZatajujícíõ in Holan 2004, 116.

³⁶ šBytostiõ in Holan 2004, 116.

rozum t tak, fle Králík na otázku: Jak íst Holanovu poezii? odpovídá: Nesnaflit se jí vykládat, ale nechat se jí okouzlovat? Králíkova koncepce šnechápáníõ p edjímá Blaffí kovu koncepci sloflitosti, jefl šmá ú el sama v sob õ.³⁷

B. Pozd j-í, literárn v dné p ístupy

P emysl Blaffí ek: otev enost

P emysl Blaffí ek si poloffil zásadní otázku: Jaký je smysl sloflitosti Holanova básnického jazyka? a vycházeje z filosofie fenomenologie, dosp l jejím zodpovídáním v monografii *Sebeuv dom ní poezie (Nad básn mi V. Holana)*³⁸ k formulování smyslu poezie v bec. P edstavím Blaffí kovu analýzu *Prvních básní* a koncepci smyslu poezie, formulovanou v záv re né kapitole šPovaha a smysl poezieõ. Sv t se v Holanových *Prvních básních* jeví jako rozt í-t ný: slovní kombinace tená i neumofl ují utvo it si názornou p edstavu, nap . ver– *Spí krásná p adlena a nahým divem se v t lo strojí (Nám sí ný in Vanutí)*. Holan v básnický jazyk charakterizují na rovin formální oslabení konkrétního významu jednotlivých pojmenování, zam ení k jejich formální funkci, soust ed nost na abstraktní vztahy; a na rovin tematické šbezobsaflnostõ, v domé zam ení do budoucnosti, v domí rozpornosti, nehotovosti, uplývání (47). Sloflitost Holanova jazyka není plodem úsilí formulovat sloflité my-lenky, pocity i vjemy, ty jsou v básni ve sluflebném postavení ó sloflitost má cíl sama v sob (23). Jejím smyslem je p enést na tená e stav vypjatého soust ed ní, v n mfl jsou aktivizovány intelekt, p edstavivost, smyslovost, cit (41). Za cenu du-evní práce tená vytvo í významový celek, ten v-ak není smyslem básn . U Blaffí ka dochází k terminologickému zmatení a up es ování slova šsmyslõ. Blaffí ek rozli-uje smysl jakoflto (a) významový komplex vytvo ený tená em, n co ve smyslu šco tím cht l básník íciõ a (b) poslání básn , které je totoflné s posláním poezie v bec. Smyslem básn (b), potaflmo poezie, je otev ít tená e sv tu, podnítit ho, aby p ekro il svou

³⁷ Blaffí ek, P emysl. *Sebeuv dom ní poezie (Nad básn mi V. Holana)*. Pardubice: Ústav pro eskou a sv tovou literaturu SAV, Akcent, 1991. 23.

³⁸ Blaffí ek, P emysl. *Sebeuv dom ní poezie (Nad básn mi V. Holana)*. Pardubice: Ústav pro eskou a sv tovou literaturu SAV, Akcent, 1991.

danost a dodal svému sv tu nový smysl (a), nebo šUm lecké dílo je takovou zvlá-tní tvorbou smyslu, jeff lov ka uvádí do samotné možnosti dávat v-emu smyslõ (215). Dále Blaffík pracuje s termínem špostojõ, kterým je zvlá-tní vztah autora ke skute nosti. Práce interpreta spo ívá v hledání zvlá-tního postoje, který je společ ný v-em autorovým básním ur ítého období. Holan v postoj spo ívá v uv domování si vztahovosti jednak mezi vnit kem (intelektem) a vn j-kem (smysly), jednak mezi jednotlivými jevy skute nosti (39). Tento postoj je projevem lyri nosti v bec, ale u Holana je práv uv domován õ z hlediska literárního historika zde dochází k sebeuv dom ní poezie.

Jaký je podle Blaffíka vztah díla ke skute nosti? šPojímat svéprávný um lecký obraz jako obraz-odraz je možné a relativn oprávn né pouze tehdy, není-li p edm tem zkoumání a hodnocení samo um lecké dílo, ale je-li naopak p edm tem zkoumání ur ítá skute nost, k jejímufl hlub-ímu poznání se dílo stává jakousi pom ckouõ (211). Vnímatel m fl zkoumat bu skute nost skrze dílo, potom dílo m fl mít poznávací funkci, nebo m fl zkoumat dílo, potom je smyslem díla otevírat vnímatele k nezahalenosti bytí. Ve svém smyslu (b) je dílo nezobrazivé, je bezobsaflné, je pobídkou k hledání smyslu (a). Vztáhneme-li Blaffíkovu pojetí smyslu k termínu *mimesis*, pak lze íci, fl smyslem um ní není *mimesis*, ale být klí em k nejzn j-ím *mimesis* vytvo eným tená i. Z tohoto vztáflení je z ejmé, fl *mimesis* nelze chápat jako optický vjem õ uvaflvat o pouhém optickém vjemu je stejný intelektuální konstrukt jako uvaflvat o kopii skute nosti õ ale jako pojmání skute nosti se v-emi intelektuálními, citovými a smyslovými sloflkami. Ze zorného úhlu hleda e *mimesis* básnického jazyka se dílo v Blaffíkovu pojetí díla ve smyslu (b) rozplývá do neuchopitelné mlhy; sám motiv vanutí ospravedl uje takové chápaní sbírky. Av-ak rozplývání se v bezobsaflnosti je jen jednou stránkou díla, jehofl druhou stránkou je práce s formami a obsahy. Vyrovnáváme-li se s Blaffíkovou koncepcí smyslu um leckého díla, je pot eba si uv domít, fl Blaffík je krom literárního v dce také filosof a estetik nahlíflující na dílo z nejvy-í možné úrovn . Jeho pojetí pak m flme p íjmout za své, pokou-íme-li se zodpov d t, jaký je rozdíl mezi básnickým a publicistickým textem, nikoli jaká možná vyjád ení sv ta nám nabízí konkrétní báse .

Alexandr Stich: vztah; Michal Trunka + Jiří Opelík: pohyb

Jisté rysy mimetického pojetí jazyka nacházíme v interpretacích Alexandra Sticha, Michala Trunky a Jiřího Opelíka. Alexandr Stich ve své studii šN kolik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie³⁹ vychází z přesvědčení, že složitost výrazu odpovídá složitosti sdělení: štv r í um lec usiloval o vyjádění svého subjektivního psychického stavu, a proto velmi intenzivně proflívajícího a složitého, a sáhl k mluv silně ozvláštňené, aktualizované (242). Cílem rozboru poezie je špochopit úhrn flivotního pocitu, který básník sděluje (243) a je uflite ný pro společnost, nebo pomáhá tená i šu it se š básníkovu jazyku. Na rozdíl od dobových recenzentů Stich interpretuje holanovské deformace jako osamotování neplnovýznamových slovních druhů a m n ní slovesných vazeb: jsou-li neplnovýznamové slovní druhy plnicí ve v t funkci rela ní osamostatněny, dochází k tomu, že vztah je pojmán jako substance; a m n ním slovesných vazeb sloves jsou prom ívány vztahy mezi prvky skute nosti. Stich lingvistickou analýzou dospívá k tomu, že švztah je pro n ho [Holana] základní ontologická jednotka (254). Cituje Holana, který se vyjád il, že jeho posláním je proniknout šk p í inné souvislosti a vzájemným možným vztah m slov a dodává, že Holanovým šcílem je pronikat k vztah m nejen jazykovým, ale k vztah m v bec (254).

Michal Trunka ve studii šDeformace slovesných valencí v Holanov sbírce *Vanutí*⁴⁰ popsal a klasifikoval Holanovy deformace slovesných valencí a naznačil šjejich možné fungování v procesu vytváění celkového významu (486). Neřp istoupil k interpretaci neobvyklých jazykových jevů, představil zp sob, jakým probíhá jejich porozumění: šPorozumění vnímatele jazykovému jevu v rámci um leckého textu se rodí na pr se íku kontextu jazykového systému a kontextu konkrétního komunikátu (489) a u jednotlivých typů deformací analyzoval jazykové pozadí, z n hoř vyr stá nový význam (nap . pozadím vazby *leftet n co* je *leftet n kde*; klí em k porozumění vazby *ml et n co* je nejen nedeformované *ml et*, ale i vazba antonymní *ikat n co*). Svou metodou konfrontace se systémem b flného jazyka vnímatele se p íblífluje koncepci

³⁹ Stich, Alexandr. šN kolik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie. *Od Karla Havlíka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*. Brno: Torst, 1996. 242-256.

⁴⁰ Trunka, Michal. šDeformace slovesných valencí v Holanov sbírce *Vanutí*. *eská literatura* 5, 2000. 484-501.

figurálna Laurenta Jennyho. V záv ru studie dospívá k ur ení základního sm ování sbírky: šJako základní sm ování Holanovy poezie v tomto období lze ozna it jeho snahu nenechat se svést vn j-í podobou v cí a stav , snahu odkrýt hlub-í povahu jev , poodhalit skryté souvislosti a jejich podstatu. Sou asn se v-ak toto odkrývání, odhalování d je s plným v domím toho, fle takové úsilí, fle tento pohyb za skute ným smyslem, je nekone né a snad i nekone né má být, fle jde práv jen spí-e o pohyb, o odhalování nových opon a nových tajemství (496). Toto sm ování se projevuje ve výraze i tématu, jeho prost edky jsou metafora a oxymóron, spojující prvky nesourodé i protikladné, šjejich ufitím Holan demonstruje novost jím odhalené a prvn pojmenované skute nosti a sou asn i skryté mořnosti jazyka (496). Tímto prohlá-ením Trune ka podle mého p edstavuje *manýristickomimetické* pojetí básnického jazyka, které je také základem mé vlastní interpretace: básnický jazyk odhaluje skryté mořnosti jazyka a tím odhaluje / vytvá í nové skute nosti. Základním sm ováním Holanovy poezie je tedy pohyb, a to mezi zam eností k izolovanému subjektu a k druhému lov ku. Toto nap tí se promítá do nap tí mezi deformacemi negativními (deformace slovesné vazby spo ívající v absenci obligatorní pozice) a pozitivními (deformace spo ívající v p ítomnosti nové pozice) (497).

I Ji í Opelík ve své monografii *Holanovské nápov dy*⁴¹ shledává pohyb ur ujícím rysem sbírky *Vanutí*. Jiř titul sbírky šohla-uje pohyb, dynamiku, a tudíř proces, prom nu; a protofle je k n mu ufito slovesného substantiva, a tedy abstrakta, navozuje p edstavu pohybu v-e zachvacujícího a ur ujícího (10). Pohyb je dále obsařen ve specifických básnických prost edcích: šI ten, kdo se po *Vanutí* rozhlédne poprvé, registruje pohyb ve v-ech jeho rovinách, po ínaje masivním výskytem n kterých slovních druh (nap íklad prostorových p edlořek, zájmenných p íslovcí, sloves pohybu) a kon e stavebným principem jednotlivých básní, spo ívajícím v metamorfóze východiska (10). Opelík si ve *Vanutí* také v-ímá antiteti nosti a nabízí její mimetickou interpretaci: šV-udyp ítomnost protikladných dvojic ve *Vanutí* byla dokladem autorova zásadního p esv d ení o skryté slořitosti a podn tné rozpornosti bytí (v *Lemurii* napsal asto citované v ty: *Jsi bez rozpor ? Jsi bez mořností*) [í] (13). Av-ak v záv ru pasáfle v nované *Vanutí* tuto mimetickou interpretaci pop e p irovnáním Holana k valéryovskému básnickému typu, jak jej definuje Třalda

⁴¹ Opelík, Ji í. *Holanovské nápov dy*. Praha: THYRSUS, 2004.

v p ísp vku šN co o nové lyrice⁴² a tvrzením, fle stavy, jichfl se básník ve *Vanutí* dobral, nevycházejí z básnickovy lidské zku-enosti: šVýsostnou tvárnou prací dobíral se Holan v básních *Vanutí* poznání stav , jeffl nemohly mít fládnou oporu v jeho lidské zku-enosti, nýbrfl vyklán ly a p eklán ly se do jiné roviny bytí, stav , jeffl jsou intenzivními rozko-emi ducha a du-e, d sledkem sloflitých metamorfóz výchozích situací (16). Mimesis jakoflto výraz lidské zku-enosti se prom nila v manýristické inflenýrství.

Josef Vojvodík: šobjet ambiguõ (Valéry)

Holan v interpret, který se vyjad uje p ímo k problematice *manýrovitost* vs. *mimeti nost* Holanova básnického jazyka, je Josef Vojvodík. V kapitole š « T lo má více t l » : zhmotn ní nehmotného a slovo (a t lo) jako « objet ambigu » a « verbal icon » (Holan, Reynek)⁴³ zasazuje Holanovo dílo do kontextu literatur manýrismu, baroka a avantgardy, za jejichfl společný rys považuje zviditel ování materiality jazyka na úkor toho, co ozna uje. To se projevuje ve známých holanovských syntaktických deformacích, ale i perifrázích a hyperbatonu. Básník t mito prost edky vytvá í sv j vlastní sv t a vnímatel je vyzýván k švlastnému kreativnímu objevování jejich smysluõ (146). Holanovy metafory jsou sice konstrukty, ale zároveň jsou Ricoeurovými šflivými metaforamiõ. Jsou um le vytvo eny, av-ak odkazují k v cem, nikoli v-ak strnulým, ohrani eným a jednozna ným, ale k v cem, které se uskute ují. Vojvodík íká: šHolanovy obrazy, jeho slova-v ci, slova-artefakty, v nichfl se prolíná *mimesis* a *poiesis*, se vzpírají jednozna nosti a ponechávají si status esenciální vícezna nostiõ (146). P ípodob uje je k Valéryovu šobjet ambiguõ, který se v jeho dialogu *Eupalinos ou l'Architecte* (1923) šštává my-lenkovou figurou pro to záhadn vícezna né v um ní, které nelze jednozna n vymezit, které v-ak svou ambivalentností a ambiguinní neur itostí zam stnává na-e my-leníõ (146). šObjet ambiguõ, to neur ité v um ní, dráfldí lov ka otázkou, na kterou nedokáfle zodpov d t: jedná se o konstruování i poznávání? Váhání mezi *mimesis* a *manýrou*, jehofl je šobjet ambiguõ zhmotn ním, je podle Vojvodíka ve 20. století charakteristické pro uvaflování o um ní: šNikoli náhodou

⁴² Tmla, F. X. šN co o nové lyriceõ. *Tmla v zápisník* 5, 1932 ó 1933. Praha: Otto Girgal. 288ó296.

⁴³ Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence ó Manýrismus, baroko a (eská) avantgarda*. Praha: Argo, 2008. 145ó184.

se šobjekt ambiguita stal pojmem pro jeden z hlavních problémů umlecké teorie a praxe 20. století: pro podvojnost a ambivalenci mezi artefaktem a spontánním dílem přírody, artefaktem a živcem, mezi záměrností a nezáměrností, funkcí/účelností a neúčelností/hodnotou, mechanicitou a organicitou, duchem a organismem, tělem a dušou, transparentností a opácností, dokončením / tvarem a neukončeností / beztvarem (147). Vojvodík svůj přístup dokládá na rozboru několika obrazů, v nichž dochází k zhmotování nehmotného a proměnlivosti z přírodního světa ve skulpturálně-artificiální obrazy: škřehotání (Oblouk); šstín, dveře tichosti (Tuláci in Vanutí), šA mrtvé bytí v živém jsoucnu soch (Obraz in Vanutí), šsval porcelánu (Touha in Vanutí), šA tvar v porcelánu (Ó pojma lži in Oblouk), šJsou jen mramory, zde adra, nohy mě (Píše milenky in Vanutí) atd. Nakonec dává Vojvodík Holanovu básnickou tvorbu do souvislosti s manýristickým malířstvím a usouvzátluje *manýru* a *mimesis*: šManýristickou, výtvarnými prostředky realizovanou ambiguitní mimesis uskutečňuje Holan v médiu a rovině básnického jazyka (149).

3. Holanova tvorba tiché letě mezi *mimesis* a *manýrou*

Všechny výše uvedené způsoby řešení jsou oprávněné, neboť každé z nich odhaluje kousek z umleckého díla. Při jejich rozebírání jsem sledovala váhání mezi *mimesis* a *manýrou*, které se nakonec, podobně jako v závěru teoretického úvodu v teorii figurálního Laurenta Jennyho, ustálilo v rovnovážné poloze ve valéryovském šobjektu ambiguita Josefa Vojvodíka, takže byly směrem rozpornosti mezi dleňáním a odhalováním, umlostí a přirozeností, autonomií a sdělováním, a tedy zrušen protiklad mezi *manýrou* a *mimesis*. Báse se tedy dělá ze slov, *manýristickým* experimentováním a konstruováním, kterým vzniká nový tajemný význam, *mimesis*. Na Holanových úpravách rané sbírky *Triumf smrti* lze toto manýristické experimentování a konstruování pozorovat. Vladimír Justl ve studii šTriumf smrti Vladimíra Holana (Poznámky k vývoji a interpretaci básnickovy rané epiky)⁴⁴ ukazuje vývoj jednoho básnického obrazu. Obraz z roku 1927 šat v barvě tulipáně Vladimír Holan postupně upravoval v šat s tichem lekníně (1930), šat přizpůsobený lekníně (1936) a

⁴⁴ Justl, Vladimír. šTriumf smrti Vladimíra Holana (Poznámky k vývoji a interpretaci básnickovy rané epiky). *eská literatura* 6, 165. 401.

nakonec v š-at p izpívaný úlekmõ (1948). P vodní záznam skute nosti byl rozdroben na jednotlivé prvky, které byly podle jazykových vztah prom ovány. P edlofkové syntagma šv barv õ bylo na základ synestezie nahrazeno jiným p edlofkovým syntagmatem šs tichemõ. Substantivum štulipán õ bylo paradigmaticky nahrazeno jiným substantivem ozna ujícím rostlinu šleknín õ. Potom syntagma šs tichemõ bylo na základ antonymie nahrazeno slovesným adjektivem šp izpívanýõ. A nakonec konkrétum šleknínemõ bylo na základ paronomázie nahrazeno abstraktem šúlekmõ. Výsledný obraz jifl neodkazuje ke známé a jednozna n ur itelné skute nosti, nýbrfl p edstavuje sv j vlastní sv t. Tento autonomní sv t je nadán mimetickým potenciálem, pon vadfl podn cuje tená e, aby ve svém sv t odkryl n co nového. Av-ak i zde se klade problém: Co znamená ono šnové?õ Je obtífné vést hranici mezi tím, co je pro lov ka známé a co nové. Lákají-li nás díla, kterým nerozumíme, pak proto, fle nás dráfldí tajemstvím, p íslibem nového poznání. Máme-li po pobývání s nimi náhle pocit, fle jim rozumíme, není to spí- tím, fle jsme se dotvo ili k porozum ní dílu, fle jsme proflii n co, co doposavad nem lo slovního vyjád ení a co dílo náhle p iléhav pojmenovává, nefl fle by nám dílo podalo o sv t poznatek podobný faktické informaci? Není t eba, aby k rozum ní dílu byl lov k zvlá-tn nalad n? Nalad n samotným dílem k proffívání skute nosti tak, aby si v n jakém okamfliku ekl: vfdy ta neznámá e dokonale pasuje na tuto zvlá-tní chvíli. Vnímatel musí být zvlá-tn nalad n, tudífl ono šnovéõ, co tolik hledáme, je nové jen áste n . Být nalad n v-ak neznamená rozum t participací, skokem do díla.⁴⁵ Jenny ukazuje, fle rozum ní se d je intelektuálním úsilím uv domujícím si distanci mezi vnímatelem a dílem, mezi známým a neznámým. *Mimesis* je totífl nová, pokud je odchylkou od známého; rozumíme jí konfrontací se známým. Základním nástrojem interpretace je tedy srovnávání zafliitého systému jazyka s jeho deformacemi. Vnímatel -okovaný podivností díla se intelektuáln namáhá, aby mu porozum l, tj. dokázal si nejprve slovn formulovat, co ho v dílu zaráflí, a následn konfrontací se svou e í odkryl výrazové moflnosti e i díla; postupn je dílem p etvá en, takfle za íná vid t skute nost podle díla; nakonec, kdyfl zjistí, fle je nemoflné ur it jasné sd lení, se dílu poddá, slastn se do n j poloffí, nechá kapitulovat rozum, díky jehoífl úsilí v-ak tato participace byla moflná. Tajemství díla tedy je a není zru-eno.

⁴⁵ Slovem šskokõ (šsautõ) charakterizuje etbu Maurice Blanchot, podle n hoífl aktivitou tená e není úsilí porozum t, ale p íjmout to, co se mu otvírá (šouvertureõ), íci ano, být médiem bytí díla (Blanchot 2002, 2576258).

Spíše je přijato jako mofná sou ást sv ta, pon vadfl p estalo být vnímáno jako chaos ohroflující stabilitu sv ta p irozeného. A mofná lov k tajemství pot ebuje. G. R. Hocke cituje pasáfl z eseje *O nesrozumitelnosti* Friedricha Schlegela: šVskutku by nám bylo úzko, kdyby se celý sv t, jak to vyfladujete, opravdu stal veskrz srozumitelným (419). Tajemství by bylo mofno chápat jako p irozenou pot ebu lov ka, stejn jako Aristoteles vysv tluje existenci *mimesis*, p irozeností lov ka: šZdá se, fle ke zrodu básnictví celkov p isp ly jako jakési p í iny dv skute nosti, ob dané p írodou. P edn se u lidí projevuje od mali ka vrozený sklon k nápodob , a lov k se lí-í od ostatních flivých bytostí práv tím, fle má nejv t-í schopnost napodobovat a fle se u í nejprve napodobováním. A za druhé mají v-ichni lidé z napodobování radost. Sv d í o tom i ná- p ístup k um leckým díl m: to, co samo o sob vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvlá-t v rném vyobrazení s pot -ením, nap íklad podoby i nejodpudiv j-ích zví at a mrtvol. P í inou toho je skute nost, fle poznávat je velmi p íjemné nejen filosof m, ale i ostatním lidem, jenfle ti se tomu v nují jen málo. Lidé se totiž dívají na obrazy s pot -ením proto, fle p í jejich pozorování se mohou pou ovat a dohadovat o v-em, co se tu zobrazuje, nap íklad fle tenhle je ten a ten. Nevid í-li v-ak lov k zobrazený p edm t nikdy p edtím, nep sobí mu radost jeho zpodobení samo, nýbrfl se raduje z propracování obrazu, nebo z barvy, nebo z n jaké jiné takové p í iny.⁴⁶ Nicmén se musí jednat o tajemství, jemuffl v íme, fle je opravdovým tajemstvím, které n co skrývá, a nikoli prázdnu sko ápkou. Vztáhn-li Holanovu poezii k uvedenému citátu z Aristotelovy *Poetiky*, pak *Vanutí* je jako ono dílo, které zobrazuje p edm t, který jsme nikdy nevid í. V-ímáme si detail , rozpoznáváme jednotlivosti odkazující k na-emu sv tu, líbí se nám, práv proto, fle je rozpoznáváme jakoflto v ci, které máme rádi, stromy, perly, dívkyí okouzlují nás jejich kombinace, *rosa klenot* (*Touha* in *Vanutí*), ale tu-íme, fle jsou sou ástí pevného celku, který s námahou rekonstruuje a jehofl smysl hledáme.

⁴⁶ Aristoteles 2008, 53.

4. Interpretace básní

Touha

Josefu Palivcovi

Pod smíchem p lnoci, jeř rosou klenot
p ítomnost svoji podvádí,
mé nitro flízivé, le prosté závit ,
zasv ujíc mne v smutek, dí:

Na -ípu letícím fládalas, aby rozvíjel
tvou touhu, zku-enosti mladá ó
a byl to on, jenř o vít zství p l
a zabil pot ebného hada!

Te jak sval porcelánu nehybná a n má,
zatímco nevrařiv pat í-na sv j luk,
jen o vítr m j pé i sluchu tvého téma ó
a potom pla , pla ! P ísný ná ek v í na souzvuk.

(Holan 1999, 39)

Vstupní báse , *Touha*, je ars poeticou sbírky: uvádí tená e do jejího obrazného sv ta, otvírá se v ní nitro lyrického subjektu a p edstavuje základní sm ování sbírky: paradoxnost p ekonávanou vírou v harmonii. Báse se skládá ze dvou ástí: (1) úvodního obrazu prvních dvou ver- a (2) uvozené promluvy flízivého nitra, ta se pak skládá z (a) konstatování d je (*na -ípu letícím [í] na sv j luk*) a (b) záv re něho poslání (*jen o vítr [í] na souzvuk*). Úvodní ver-e, *Pod smíchem p lnoci, jeř rosou klenot / p ítomnost svoji podvádí*, zobrazují p lno ní krajinu. Nacházíme se ve zlomovém okamřiku mezi dv ma asovými úseky, kdy je-t n co je a uřlení. Noc je temná, a p esto zá í svým zvonivým smíchem a t pytem *rosy klenot* . Ve skute nosti básn to v-ak není *rosa*, která by zá ila jako *klenoty* (nenacházíme zde genitivní metaforu šklenoty rosyö), ale jsou to *klenoty*, které zá í jako *rosa*. Ocitáme se ve

fantastické krajin , v níž je imaginativní sv t p irovnáván ke sv tu reálnému (budeme-li za základ metafory považovat p irovnání a budeme-li za reálné považovat *rosu* a za imaginativní *klenoty*). Neobvyklou genitivní metaforou, *rosa klenot* , vzniká sv t, který svou skute nost sám popírá ve druhém ver-í, a to promluvou personifikované p Inoci: *[p Inoc] p ítomnost svoji podvádí*. Jedná se tedy o sv t ireálný, umofln ý jazykovou kombinatorikou.

Nyní promlouvá *mé nitro flízivé, le prosté závit* , nitro lyrického subjektu, které je toufící, jak napovídá titul sbírky, a to up ímn , nezálu dn . Svou promluvou, v n mfl pomocí symbol *hada* a *luku* s *-ípem* lí í jakýsi d j, nitro *zasv cuje* lyrický subjekt *ve smutek*. *Had* a *luk* se *-ípem* jsou kulturní symboly, které Holan na erpal ze své rozsáhlé etby, která zahrnovala i mnoflství antické literatury.⁴⁷ Av-ak význam t chto symbol není v kontextu básn jednozna n ur ítelný. Sám Holan se vyjád il k symboli nosti své poezie. V dopise z 24. 4. 1931 adresovaném Vlastmilu Vokolkovi, nakladateli sbírky *Kolury*, napsal: šKlásti symboly za v ci. Odtud zdánlivá nesrozumitelnost.⁴⁸ Dosazováním význam dochází k rozehrávání symfonie význam , které jsou nejen mnohé, ale i p ekvapiv protikladné. Cílem interpretace je tyto mnohé významy sjednotit v celek. *Íp* je nejprve, jakofto nástroj antického b flka Eróta, symbolem lásky; s tím souvisí i jeho výklad jakofto symbolu falického; a nakonec je *-íp* symbol my-lenky, nebo k ovládní *luku* je pot eba soust ed nosti, aby letící *-íp* zasáhl cíl, stejn tak aby my-lenka do-la k správnému cíli poznání, tedy k pravd . *Luk* pak symbolizuje nap tí jak dychtícího t la, tak intelektu upínajících se k p edm tu touhy. Vidíme, fle uvnit symbolu se vyskytuje na jednu stranu cit spojený s t lesností, a stranu druhou rozum. *Had* je symbolem moudrosti a poznání, nap íklad Bibli je *had* poku-ítel ozna en jako šnejcht ej-í ze v-ech flivo ich polních⁴⁹; zárove je *had* také symbolem falickým. I zde dochází ke spojení intelektu a t lesnosti uvnit jednoho symbolu.

Nefl p ikro ím k od vodn ní polysémie symbol , de-ífrují syntax ur ující vztahy mezi jednotlivými symboly. *Zku-enost mladá* chta *rozvíjet svou touhu*, oslovila

⁴⁷ Petruflková, Alena. šŠA byly knihy, knihy, ach, jeftl zm nily t v tepech mízních÷N kolik poznámek k Holanov etb ō. *Vladimír Holan a jeho souputníci*. Sborník p ísp vk z III. kongresu sv tové literárn v dné bohemistiky. Praha: Ústav pro eskou literaturu AV R, 2006. 1346147.

⁴⁸ Opelík 2004, 15.

⁴⁹ *Bibli svatá*. Genesis 3, 1. Praha: Biblická spole nost britická a zahrani ní, 1939.

tudífl *letící -íp*, ale ten zasáhl *hada*, který byl pot ebný k rozvíjení touhy, *zku-enost* zji-uje, fle *-íp* zasáhl ji samu, nebo jednak leflí *nehybná a n má jako sval porcelánu*, který je metaforou symbolu *hada*, a jednak se nevrafliv dívá na sv j luk.⁵⁰ *Sval porcelánu* je metaforou symbolu *had*, p i emfl p enesení pojmenování se uskute nilo na základ masitosti, hladkosti, lesklosti a podlouhlosti. V básni vystupuje zdánliv n kolik aktér : *zku-enost mladá*, *-íp* a *had*, ve skute nosti v ní v-ak vystupuje subjekt jeden, *zku-enost mladá*, která je roz-t pená do svých aspekt , *had* a *-íp*. *Zku-enost* v i t mto svým aspekt m zachovává distanci, nebo *-íp* je p edstaven jako jifl *letící* kolem, nicmén je evidentní, fle to byla *zku-enost*, kdo jej vyst elil, nebo *luk* pat í jí. De-ífrací vztah se ukazuje, fle lí ený d j je obrazem kruhového vývoje: úsilí *zku-enosti mladé* se obrátilo proti ní samotné.

Nyní vyloflím, jak se tento kruhový vývoj má k jednotlivým významovým rovinám. Za nu u *zku-enosti* s láskou a budu pokrač ovat *zku-enosti* s boflstvím a tvorbou. V eské literární kritice se drflí p esv d ení o Holanov neosobnosti a chladu. Sv d í o tom TMldovo p irovnání raného Holana k básníkovi sterility, Mallarméovi, nebo Blaflí kovo hodnocení *Prvních básní* jako chladné analytické poezie.⁵¹ Av-ak Holanova poezie je hluboce a skryt erotická. Nicmén eroti nost básní se nemusí vylu ovat s faktem, fle na tená e p sobí chladn . D vodem toho je jifl zmi ovaná distance lyrického subjektu k sob samému.⁵² Lyrický subjekt totifl neproflívá své du-evní a t lesné stavy ve své celosti, ale roz-t pen, nebo se neustále vrací chvíle, kdy se vidí, jak proflívá, místo aby pln proflíval. Tato roz-t penost je jedním z pramen sloflitosti Holanovy poezie.

Symbolicky lí ený d j je na jedné z rovin obrazem fyzického a duchovního proflívání sexuálního aktu. Vnímání muflského pohlaví se v jednotlivých obrazech *-ípu*, *hada* a *svalu porcelánu* vyvíjí od pevnosti (*-íp* sm ující k cíli), p es poddajnost

⁵⁰ Podtrhuje LK.

⁵¹ Blaflí ek 1991, 37.

⁵² P emysl Blaflí ek hovo í o tematizaci citu, která se vsouvá na místo samotného proflívání citu.

š[Holanova] poezie vyjad uje ur itý stav, ur itý postoj, vzniklý na základ citového vytrflení, nikoli citové vytrflení samo. [í] [Holan] odd lil výsledný stav od výchozího konkrétního pocitu a pocit sám nechal p ed hranicemi své chladné, analytické poezie. Vstupuje-li pocit bezprost edn do jeho básn , pak jenom do oblasti jejího tématu, práv tím, fle Holan pocit tematizoval, fle z výsledného stavu citového vzru-ení získal odstupem p edm t pozorování, analýzy, vy adil pocit ze hryõ (Blaflí ek 1991, 37).

(představa kluzkého *hada* plujícího v drahách) a k ochabnutí (neživost představy *sval porcelánu*). Zatímco *šp* a *had* jsou více kulturními symboly, které jsou v básni aktualizovány, *sval porcelánu* je ryze holanovská metafora příbuzná s jinými básnickovými obrazy lidského těla, jako jsou *okraj studn* pro flenského lono v básni *Píše milenky* i *hrozen pohlaví* pro muflský úd v básni *Na b ehu mo e*. Spojením ulechtilého neživého materiálu, zde *porcelánu*, s tělesností je lidské tělo artificializováno, stejně tak v *Písni milenky*, kde milá říká: *Zde jsou jen mramory, zde adra, nohy mé; nad nimi ty: k ik ptáka nad m stem*; Josef Vojvodík takové obrazy nazývá škulpturálními artefakty.⁵³ Porcelán a mramor, chladný a na dotyk nepoddajný materiál, který je ale jemný jako lidská kůže, umocňuje distanci vzhledem k vlastnímu nebo cizímu tělu. Tělo je ve své sice hebké, ale tvrdé hmotě, jíž nelze proniknout, uzavřeno. Údivný pohled *zku-enosti mladé* na sebe samu jako na *sval porcelánu* je údivným zřením člověka na membrum svého těla, jako na podivně krásnou, ale cizí věc. Proměny *špu* v *hada* a *hada* ve *sval porcelánu*, k nimž dochází v bumerangovitém pohybu obrácení hrotu proti sobě samému, je realizován paradox spočívající v tom, že touha těsněji splynout vyústí v pocit hlubšího osamění. Po vytouženém aktu se nedostaví radost z dosažení, ale smutek, který je o to bolestnější, o pramení z rozčarování. Proto *nitro flznivé* líčením symbolického děje *zasv cuje* lyrický subjekt *ve smutek*. Toto téma obrácení vlastního úsilí proti subjektu samému není v Holanovské tvorbě ojedinělé. V *Torzu* se o lásce praví: [í] *ona, která, by se do nás zavíjela, staví se pojednou hrotem naproti* (72), je to explicitněji to je vysloveno v básni ze sbírky *Na celé ticho: Ano, láska je rána / usmrcující samu sebe* (67). Toto téma se však uplatňuje nejen v oblasti lásky, ale i ve tvorbě, v *Torzu* se praví: *Nebo neobracejí se v-echna, a práv nejsubtilně jí úsilí proti nám, že nevím, jakou silou a jakou slabostí lámeme jejich hroty jakoby těsně před zasazením?* (82).

Předchozí výklad symbolického děje jakožto duchovní tělesného sexuálního zážitku by byl v Blaholíkově koncepci o šbezobsaflnosti Holanovy zcela nemístný, nebo by byl považován za jednu z dílčích konkretizací rozpohybované struktury básně. Domnívám se, že Blaholíkovy vysoce abstraktní pojmání Holanovy poezie zapomíná

⁵³ ŠP irozená identita těla je [í] vydestilována a sublimována do fikce škulpturálního artefaktu [í], rafinovaného, složitě konstruovaného, který je zároveň erotickou abstrakcí na nejvyšší intelektuální úrovni, která si může dovolit neuchopitelnou, nedotknutelnou, a přesto smyslově velmi intenzivní voluptas: Šňahotu těla jako erotického a estetického fantomu. (Vojvodík 2008, 148).

nebo odsouvá na níř rovinu to, ře básníci a tená i jsou také jen oby eční lidé se svou touhou a studem sd lovat sebe sama. Dalším pramenem složitosti Holanovy poezie je totiž prosté tabu. Tabu skryt sd luje skute nosti, které jsou považovány za zapov zené, nedotknutelné a posvátné. Plyne nejenom z osobního strachu vyslovit v c p ímo, ale i ze snahy zachránit v c p ed profanací.

Pokud jde zku-enost s bořstvím a tvorbou, v samotné básni nejsou řádné p ímé signály, krom metapoetického termínu v p edposledním ver-í, *jen o vítr m j pé i sluchu tvého téma*, které by vybízely k jejímu tení na rovin metatextové i religiózní. Tyto signály jsou v-ak roztrou-eny v celku sbírky, která je komponována tak, ře jednotlivé obrazy na základ analogií vytvá ejí sí vztah .⁵⁴ Ve sbírce *Oblouk* (1934) následující po *Vanutí* Holan pí-e: *V-echo tká vztah, vztah mezi tím a tím* (Holan, 1999, 87). Rovina metatextová je z etelná v básni *Úd l vyznáním* a rovina religiózní v básni *Modlitba*.

Na rovin religiózní p edstavuje symbolický d j svár mezi rozumem a citem v poznávání Boha a na rovin metatextové jejich napjatý vztah v procesu tvorby. Vnit ní rozpornost symbol , tedy to, ře zároveň platí, ře cit (-íp) pop el rozum (*had*) a ře my-lenka (-íp) zlikvidovala chtí (*had*), a kruhovitý pohyb aktu (*zku-enost* = -íp = *had* = *sval porcelánu*) ukazují, ře v cest za poznáním se neuplat uje bu pouze cit, nebo pouze rozum, ale ře v neustálém nap tí p sobí pospolu. Úlohou duality rozumu a citu v p iblifování se Bohu se krom jiných zabýval Blaise Pascal. Ten ve svých *My-lenkách* (Pensées) pí-e: šPosledním krokem rozumu je uznat, ře existuje mnořství v cí, které jej p esahují. Byl by to slabý rozum, kdyby nedo-el afl k tomuto poznání. / Jestliře ho p irozené v ci p esahují, co teprve v ci nadp irozené?⁵⁵ Jedná se o rozumov zd vodn nou kapitulaci rozumu, tedy o kruh: rozum nekapituluje p evahou citu, ale p evahou sebe sama, tj. zasazuje sám sob ránu.

Na rovin metatextové p edstavuje symbolický d j nap tí mezi p ímým a nep ímým poznáním skute nosti a s ním související polaritu mezi jejím p ímým a

⁵⁴ Old ich Králík upozor uje na analogi nost Holanovy poezie v rozboru sbírky *Kameni, p ichází-í* : ř[í] jedna skladba vrhá sv tlo na druhou, celá kniha je podivuhodn spjata zvlá-tními konkordancemiö (Králík 1937, 402).

⁵⁵ řLa dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent. Elle n'est que faible si elle ne va jusqu'à connaître cela. / Que si les choses naturelles la surpassent, que dira-t-on des surnaturelles?^ö (Pascal 2004, 147).

nep ímým slovním vyjádřením. To, fle *-íp* symbolizuje p ímost a *had* nep ímost, najdeme v úryvku z *Lemurie: Nicmén kterýkoli vyk i ník lze ovinout otázkou, kterákoli, a nevímjak pevná opora se m fle prom nit v hada. [...] V fládné báji, v fládných d jinách jsem nenalezl p ímku. Jedin pauzy v nich mi vysv tlují náhlé o-t py, jako by v-e kon ilo hrotem a po ínalo jeho ostrostí, stejn jako tvrdo-íjná koncentrace vystup uje se v hrot, kterým poci ujeme vábivou opu-t nost nicoty, hrot, který dovoluje, a lov k si zakazuje...* (Holan 2004, 98) Symboly *hada* a *-ípu* (i o-t pu) jsou usouvztafln ny s interpunk ními znaménky. Usouvztafln ním ortografických znamének s kulturními symboly na základ optické podobnosti dochází k motivaci obou typ znak . Motivace, tj. ustavení vnit ní spojitosti mezi podobou znaku a jeho významem, se d je v kruhu: *-íp* znamená jasnost a p ímku, nebo se podobá *vyk i níku*, který je znakem pro d razné konstatování, a *vyk i ník* je nejen znakem, ale i obrazem d razného konstatování, nebo p edstavuje *-íp*, kterýfto znamená jasnost a p ímku atd.; *had* znamená prom nlivost a okliku, nebo se podobá *otazníku*, který je znakem pro otázku, a otazník je nejen znakem, ale i obrazem tázání, nebo p edstavuje *hada*, kterýfto znamená prom nlivost a okliku atd. Objevení souvislosti mezi symbolem a znaménkem p sobí jako objevení tajemné souvislosti odehrávající se ve skute nosti, av-ak kruhovitá motivace ukazuje jejich uzav enost ve sv t znak . Konstatování mluv ího, fle v fládné báji nena-el p ímku, pak má paralelu v obrazném vyjad ování, které nevyslovuje skute nost p ímo, ale oklikou p es obrazy, které i motivované stále pat í do sv ta znak .

Oba symboly jsou spínány symbolem *luku*. *Luk* pro svou podobu (oblouk, mezi jehofl dv ma póly je napnutá struna) je v antice spojován s *lyrou*. *Lyra* je symbolem vesmírné harmonie a je nástrojem básníka p vce, jehofl zp v dosahuje svou dokonalostí bofství. Práv *lyra* a *luk* jsou dva z atribut eckého boha básnictví Apollona. V mýtu o Apollonovi se praví, fle po svém narození si Apollon od Héfaista vyfládal luk a -ípy a ode-el na horu Parnas, kde zabil bájného hada Pythona, nep ítele své matky Léto, která netvora sama zplodila.⁵⁶ I v tomto mytickém p íb hu ukrytém v básni, lze nalézt kruh: lu i-tník zabíjející svého nevlastního bratra v podstat zasahuje proti vlastní krvi. Symbolická souvislost mezi *lukem* s *-ípy* a *lyrou* / *hadem* je patrná ve dvojver-í z básn

⁵⁶ Thibaud, Robert-Jacques. *Dictionnaire de mythologie et de Symbolique grecque*. Paris: Éditions Dervy, 2007.

Planoucí uhel ze sbírky *Oblouk: Zda v na-ích osudech nevine pr plet obojetný / had lyry, zra ovaný -ípy strun?* (Holan 1999, 91).

V prostoru poezie (*luk = lyra*) je vyjad ována touha po p ímém vyjad ování (-*íp*), které se má rozvíjet na úkor vyjad ování nep ímého (*had*), to se v-ak obrací proti poezii samé, nebo nep ímé vyjad ování je její podstatou (*sval porcelánu, had lyry*). P ímé vyjad ování je podstatou poezie nejen v tom smyslu, že by metafora byla považována za charakteristický znak poezie oproti b fné e i, ale v tom smyslu, že poezie stejn jako b fná e je odsouzená k v né metafori nosti.⁵⁷ Rozdíl v metafori nosti e i a b fné e i je ten, že poezie si ji uv domuje a pracuje s ní, kdežto b fná e se domnívá, že je ze své podstaty nemetaforická. Pop ením nep ímého vyjad ení ve-kerá e umlká, je *nehybná a n má*.

Záv re né poslání básn : *jen o vítr m j pé i sluchu tvého téma ó / a potom pla , pla ! P ísný ná ek v í na souzvuk*, nabízí východisko z paradoxního stavu lí eného v symbolickém d ji. Setkáváme se zde s dal-ím symbolem, a to symbolem *v tru*, který se spíná se samotným názvem sbírky, *Vanutí*. Ko eny symboliky vzdu-ného elementu sahají do antiky, u Holana se tento symbol v podob *vanutí* objevil nejspí-e vlivem poezie Rainera Maria Rilka, jejíž etb a p ekládání se Holan v t icátých letech v noval. Symbol *vanutí* najdeme konkrétn v Rilkov sbírce *Verges*. Do ela výboru z Rilkovy francouzsky psané poezie s názvem *Sad* Holan umis uje Rilkovu báse *Roh hojnosti* (Corne d'abondance), která v Holanov p ekladu kon í dvojver-ím: *Ó rohu lesní, jenž zní-ptáky / a v cmi ve vanutí nebe!* (Holan 2007, 187).⁵⁸ *Vanutí* v Rilkov poezii p edstavuje plodivý princip prostupující bytím. V biblickém kontextu symbolizuje *vanutí* jednak tv r í práci Boha, který Adamovi vdechl flivot, a jednak jeho v-udyp ítomnost ve sv t . Básník má *vanutí* naslouchat a to má být *tématem* jeho básn . Na v-ech rovinách, psychofyzické, metapoetické i religiózní je zde vyjad en imperativ spojení se v-eprostupující spiritualitou. Tu charakterizuje zárove

⁵⁷ Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metafory, kterými fljeme*. Brno: Host, 2002.

⁵⁸ Originál: *ŠŮ cor de chasse, qui sonne / des choses, au souffle du ciel !ō* (Rilke 2006, 27). Podíváme-li se na Holanovy p eklady Rilkovy sbírky *Vegers* zjistíme, že motiv *vanutí* se stal eskému básníkovi obsedantní p edstavou, nebo se k ní asto uchýloval, když pot eboval z d vod melodických i rytmických doplnit do p ekládaného ver-e slovo. Koryntová, Lucie. *šVlásti tichým slovemí* Holanovy p eklady Rilkovy francouzsky psané poezie. *Plav* 4, 2009. 47650.

v-obsaflnost, nebo z ní v-e pochází, ale i bezobsaflnost, nebo se v ní v-e také rozplývá a ztrácí.

P íkazem *pla !* je konstituován typ básníka lkajícího, s kterým se setkáváme i v postav *Torza*, básníkovi Gemensovi (*gemens* latinsky znamená šlkajícíö). Básník má lkát nad rozpory, které mu flivot nutn p iná-í, rozpory *nitra*, které byly popsány vý-e ve sloflité symbolice *hada* a *-ípu s lukem*, rozpory mezi rozumem a citem, ale i rozpory mezi dv ma bytostmi, muflm a flenou, a v poznávání Boha, který se nezjevuje (patrné v básni *Plá symbol*.) Av-ak tento stav rozpornosti je u Holana cht ný, nebo v *Lemurii* pí-e: *Jsi bez rozpor ? Jsi bez moflnosti* (Holan 2004, 142). Rozpory jsou zdrojem zoufalství, které je pobídkou k tvorb , nebo nabízí moflnost jejich smí ení, v *Lemurii* se praví: [í] *a ufl je to po ádání a e-ení vztah mezi úsilím a p ekáflkami, ba úsilí samo, duch, v le, nejistota, nezdar, p echody, rozpaky, krajnosti, nemoflnost, zem t esení nebes, - fle slovem: zoufalství nabízí harmonie. Je to moflná tv r í b eh kafldeho z nás* (98). Na samém konci básn je lkající nabádán, aby *v il na souzvuk*, doufal, fle protiklady se smí í v harmonii. Touha po dosaflení harmonie je obsaflena i v záv ru básn *Ve ere ó: by moci bezmezna, jefl líbají st íbrostín harmonie, / nás p ijaly, jako bys dovál, / jako bys dovál, kdyfls nedoufal, ned v oval / a vanul jen ve vání ironie*. Harmonie není zru-ením protiklad , ale jejich uspo ádáním v celek, který p sobí jednotn . Jde o princip jednoty v r znosti uplat ující se ve vztahu lidského nitra k sob samotnému, ke sv tu, druhému lov ku a k Bohu.

V záv re ném poslání se spojují t i významové roviny básn : konkrétní p edstavy jsou sublimovány, mizí p edstava p lno ní krajiny, obraz sexuálního aktu i lyrický subjekt básníka a z básn z stávají abstraktní p edstavy cirkularity a fluidnosti. P edstava cirkularity je v básni rozvíjena dvakrát. Poprvé v úvodním dvojver-í zobrazujícím p lno ní krajinu, která popírá samu sebe, podruhé ve st ední ásti, v nífl je rozvíjen symbolický d j p edstavující obrácení úsilí subjektu proti sob samotnému. Mezi prvním dvojver-ím a st ední ástí je vztah analogie. První dvojver-í je vlastn p edobrazem st ední ásti, je metaforou následujícího symbolického d je. Op t, jako v p ípad metafory *sval porcelánu* pro symbol *hada*, se setkáváme s obrazem obrazu. Báse lí í inicia ní okamflík, p i n mfl je panenské nitro kruhovou zku-eností uvád no ve stav smutku: *mé nitro flžznivé, le prosté závit , / zasv cujíc mne v smutek, dí*. Sm ování k dosaflení se zvirtlo v zavinutí do sebe. Východiskem z tohoto bolestn vnímaného zavinutí je víra v nový harmonický vztah. Ten je charakterizován obrazy

vanutí a souzvuku, tedy stavem fluidnosti. Fluidní nitro se nachází ve stavu, v něm mfl si ponechává svou totofnost, ale zároveň podstupuje sebezapomenutí, nezbytné k přímému dosažení předmětu touhy. Sebezapomenutí se jako předpoklad poznání druhého objevuje v *Torzu*, kde Gemens praví: *Nedokonalost na-eho sebezapomenutí, sebeob-ování iní nás podobnými milenc m: tam, kde si myslili, že mají, poci ují se pouhým prop-ováním, a též p i nejhlub-ích oddáních cofl iní víc, nefl že si podávají ke-tení pouhý předklad krve?* (Holan 2004, 79680).

řládná z významových rovin není v básni zjevná, ale všechny musejí být stejně odkrývány, a tudíž nelze řládnou z nich považovat za prvotní a tedy za nepřímé vyjádění nějaké jiné z nich. Jejich propojením dochází v básni ke spojení tělesného a duchovního: přímá fyzická je zduchovněna její abstraktní souvislostí s vyššími rovinami, religiozní a metapoetickou, a naopak duchovno se realizuje v rovině fyzické. Báse je naplněna závěrečné výzvy tematizovat v-eprostupující spiritualitu, tedy to, co je všem společné. *Mimesis* této básně není ani jednoznačnou mimesis jedné z významových rovin, ani není mimesis množnou, ale je transcendentní mimesis stavu hledajícího rovnováhu.

Ve ere ó

Ve ere p ehnutý jak vína nalévání,
k n mufl se vstává od stolu pro kv tina a svíci,
ve ere on mlý, ve ere bledolící
fládostí v -teb, zdání!

Z krok svých lov k odchází a silou p lm síce
p es okraj zví at p ehýbá se klid.
Jak nedoufaným zjevuje se být,
jak mocn jsme a více.

Trváme slávou p ízrak ! Uflasle, fládostiv
tan íme ú astenství dráfldivé
p ed -ípem mí eným, by jedem n hy na-e srdce mdlé
rozkvílel opojiv ,

by moci bezmezna, jefl líbají st íbrostín harmonie,
nás p ijaly, jako bys dovál,
jako bys dovál, kdyfls nedoufal, ned v oval
a vanul jen ve vání ironie.

(Holan 1999, 44)

V básni *Ve ere ó* panuje slavností atmosféra. Jsou konány p ípravy k ob adu: je naléváno víno, na st l je p iná-ena kv tina a svíce. Ve chvíli du-evního usebrání, kdy v-ude panuje klid, dochází k epifanii *být*. Nakonec je vysloveno p ání splynout s absolutnem. Na rozdíl od symboly tkané básn *Touha* je báse *Ve ere ó*, aspo její první dv strofy, slofená p edev-ím z p ímých pojmenování (*ve er, nalévání vína, st l, kv tina, svíce, v -tby, kroky, lov k, p lm síc, zví ata*), která sama o sob vytvá ejí

koherentní, představov uchopitelnou skute nost.⁵⁹ Jsou v-ak spojena tak, fle dochází k deformaci na-eho b fného vnímání skute nosti. Tuto deformaci pojmám jako to, co Laurent Jenny nazývá figurálno, tj. p ekro ení normy, které má mimetický potenciál. V prvních dvou strofách spo ívá deformace ve zvlá-tní modelaci ásu a prostoru, jífl vzniká jedine ný slavnostní okamflík, jehofl kvality p íblíflí následující interpretace. Stejn jako je deformací uv domován jazyk, tj. existence materiality odkazující je skute nosti, je jí uv domováno i *být*, tj. existence skute nosti.

K modelaci dochází hned v prvním ver-í, *Ve ere p ehnutý jak vína nalévání, / k n mufl se vstává od stolu pro kv tinu a svíci*. Apostrofovaný ásový okamflík se tu stává p edm tem akt , které se v tu chvíli odehrávají: na *ve er* je p ená-en jednak akt *nalévání vína*, takfle *ve er je p ehnutý jako vína nalévání*, jednak akt *vstávání pro kv tinu a svíci*, takfle *se vstává k ve eru*. *Ve er* je tu p edstaven jako oblouk tekoucího vína, který se klene nad stolem. Jelikofl se jedná o slavnostní okamflík, lze si p edstavit, fle gestem nalévání vína se sklenula klenba chrámu nad oltá ním stolem, u n hofl se provádí ob ad. Od stolu *se vstává*, a to jednak *pro kv tinu a svíci*, cofl je syntakticky p íslove né ur ení ú elu (aby byla p inesena kv tina a svíce), a jednak *k ve eru*, který je zastoupen zájmenem (*k n mufl*), který se tak stává p íslove ným ur ením místa, a to konkrétn sm ru (odpovídá na otázku kam). Podrflíme-li p edstavu *ve era* coby klenby, nevstává se zde pod klenbou, ale *ke klenb* . Nejenom, fle *ve er* je pojat jako p íslove né ur ení místa, a nikoli jako ur ení ásu, a navíc v rámci tohoto posunu je pojat jako cíl (kam) a nikoli místo (kde). Tím, fle sloveso vstávat má dv doplň ní, která ob v sob obsahují cíl (jedno sm r a druhé ú el), dochází k tomu, fle splývají: jakoby vstávání *pro kv tinu a svíci* bylo sou asn vstáváním *k ve eru*. A jelikofl vstávání je nejen prostým ú elovým aktem, ale i projevem úcty, splývá také ú el s úctou, takfle vstáváním *pro kv tinu a svíci* je slaven *ve er*. Tím, fle *ve er* je *p ehýbán* a *vstává se k n mu*, je ásový okamflík modelován jako p edm t, ímfl získává prostorové kvality. Dochází tak k zhmot ování nehmatatelného: ásu, který jindy metaforicky chápeme jako plynutí,⁶⁰ se zde zjevuje jako obklopující hutnost. Vykonávaná gesta (*nalévání, vstávání*) jsou tímto zhutn ním pevn vklín na do skute nosti, nebo fungují jako nosníky jedine ného

⁵⁹ Zatímco v básni *Touha* p ímé významy symbol nevytvá ely koherentní sv t, a bylo proto nutné symboly de-írovat a vytvo it koherentní sv t na rovin nep ímé, v básni *Ve ere* ó slova vytvá ejí koherentní sv t svými p ímými významy.

⁶⁰ ásu plyne, tok ásuí

okamfliku: *nalévání* coby trám vytváří klenbu, *vstávání* coby pilíř tvoří vertikálu. Avšak skutečnost okamfliku a mimetická skutečnost celé strofy je náhle popřena závěrou apostrofou ve *era*: *zdání!* I v okamfliku, kdy se zdá, že básník upustil od konstrukce ireálných obrazů, jako je *rosa klenot* v básni *Touha*, je zobrazený svět představen jako pletelud.

K modelaci dochází dále ve verších: *Z kroků svých lov k odchází a silou p l m síce / p es okraj zví at p ehýbá se klid*. Kroky, které ve skutečnosti existují jako okamfliky chvěje, nebo chvějí vznikají a hned zanikají, se ve verši zhmotují, poněvadž zůstávají za lovem jako místo, z kterého lze odejít. Kroky jsou jednou ze skutečností světa vedle plynutí času, rozkladu hmoty i času, v němž se zviditeluje plynoucí čas, a to čas osobní. Kroky paronomasticky spojitelné se slovem roky jsou v holanovské poetice, která paronomázie vyvolává, obzvláště vhodně osomíry.⁶¹ Ve verši je tak čas opředen zhmotován jako prostor: je chápán jako krajina, kterou vytváříme a která nezaniká, ale zůstává za námi. V případě *pasáffe, a silou p l m síce p es okraj zví at p ehýbá se klid*, je jako předem t modelován psychický stav, *klid*. *Zví ata* jsou pojímána jako otevřené nádoby, z nichž se tento předem t vyklání do prostoru. *P l m síce* coby bledá líce ve *era* se spojuje s obrazem *bledolícího ve era* v první strofě, takže ve *er*, který byl v první sloce zespoda modelován gesty, nyní seshora působí na *zví ata*.

V tomto okamfliku dochází k epifanii *být* a uvědomí si nezměnitelnost bytí vlastního. Bytí totiž to, že něco vbec je, se zjevuje v jediném okamfliku, ve kterém se novým způsobem uspořádají vztahy mezi věcmi, gesty, časem a prostorem. Báseň bytí sugeruje těmto místy, kde dochází k odchýlení od běžného vyjádření. V těchto odchylkách se nabývá na hutnosti a na vyjádřovacích možnosti. Například zatímco obvykle se říká, že z něho i klid, v této konvenční metafoře je klid pojat jako emanující fluidum, které lze si představit vonící květinou, v básni je klid pojat jako předem t, který je vsazený v nádobě a vnějí silou se ohýbá a z nádoby vyklání, které lze si představit uvadající květinou ve váze.

Po áte ní zvolání této strofy: *Trváme slávou p ízrak !* je optovným popřením skutečnosti. Místo aby zjevené *být* bylo pojímáno jako esence skutečnosti, je poято jako neskutečná vidina. Tím je zpochybněno opravdové poznání cokoliv, i samotného subjektu, který tak existuje jen v *p ízracích*. Zatímco v prvních dvou slokách je

⁶¹ Paronomázie si v Holanovské tvorbě těchto let věnuje Xavier Galmiche v rozboru básně *Sen* ze sbírky *Kamení, p íchází-í* (Galmiche 2009, 83).

zobrazován konkrétní lidský svět modelovaný v jediném okamžiku, jehož skutečnost je zpochyblována, v druhých dvou slokách je vyjádlována touha povznést se z tohoto světa a splynout s absolutnem: *by moci bezmezna, jeft líbají st íbrostín harmonie, / nás p íjaly*. Ob ad, který byl zprvu intimním slavením, se stává kolektivním tancem. Zatímco úkony první sloky m í tená tendenci chápat jako úkony reálné, tanec se jeví jako metafora pro ur ítý zp sob du-ovního nalad ní jakéhosi spole enství, toufícího po participaci s vy-í mocí: *tan íme ú astenství dráftdivé*. Symbol -ípu a oxymoron *jed n hy* v azují tuto pasáft do kontextu poezie, která propojuje mystiku s erotikou.⁶² Symbol zasahujícího -ípu ukazuje, fte ke splynutí s bezmeznem lov k v poslední instanci nedosp je sám, ale musí být p ípraven jej p íjmout jako vn í sílu. TMp, který lov ka zasáhne *jedem n hy*, v n m vyvolá líbí stav, který jej zároveň stravuje. Tento oxymoron p edznamává spojení protiklad ív *harmonii* bezmezna.

P íjetí bezmeznem je charakterizováno jako konec *vanutí* lyrického subjektu, k emuft dojde, kdyft uft v to lyrický subjekt *nedouftá*. V p edstav ívání *ironie* je shrnut postoj k íivotu lyrického subjektu sbírky *Vanutí*. *Vání* í *vanutí* postihuje nemofnost se na ímkoli zastavit, která pramení z neustálého naráftení na protiklady, vanoucí lyrický subjekt tak nem fte s ní ím splynout. *Ironie* zase postihuje odstup lyrického subjektu od sebe sama. Neustálou sebereflexí dochází k tomu, fte lyrický subjekt tolik neproftívá, jako spí-e sleduje, jak proftívá. Splynutím s absolutnem by do-lo k rovnováftnému smí ení protiklad í a zru-ení odstupu od sebe sama.

⁶² Zasáftení -ípem a utrftení *sladké rány* p edstavuje v k es anské spiritualit í dosáftení milostného spojení s Bohem. Motiv *kopí* rozvíjí vyklada í Písma Órigenés, viz *P ílohy*. V písni *Rána íívota od ruky Spasitele* Adama Michny z Otradovic se objevuje motiv *rány ó do nebe brány*, viz *P ílohy*. Nakonec oxymoron *doux venin* (sladký jed) je toposem francouzské a italské renesan ní poesie, najedeme ho nap í u Pierra de Ronsarda, viz *P ílohy*.

Obraz

Vzpomínám ó ó Samarkand. Kosti a m sto. Hloh.

A chvíle a zdání a v fle.

A mrtvé bytí v flivém jsoucnu soch,

p ipou-t jících sv fle

d v rnost zrazení, a p ece dal-í vchod

v zahradu prom n, ticha,

kde z nových úsm v stávají: k pý-e schod

a k ponílení pýcha,

kde s n hou hnutí, milená, *nep edvídané*

(z úkladné nevinnosti

a ze lfi kajčné, jeřl v t flkých slzách kane

v básn) bys chutnala jako víno bořství.

Samarkand? Mofná. A jeho kouzla, sít .

Je obraz, který zpíjel.

Ty ale kdybys byla, nebylo by t .

Vzpomíná-? Potkal jsem, míjel.

(Holan 1999, 43)

Svým názvem báse *Obraz* vyzývá k dvojí mofné etb : k etb jakofito obrazu skute nosti i jakofito obrazu obrazu neboli ekphrasis.⁶³ První slovo básn , *Vzpomínám*, nevyloú í fládnou ze dvou mofností, jelikofl název lze chápat jakofito vzpomínku na ur itou skute nost, tj. obraz skute nosti ulofený v pam ti lyrického subjektu, stejn jako vzpomínku na obraz, tj. obraz obrazu, který lyrický subjekt n kde vid l. Do hry v-ak vedle fiktivní, potenciáln reálné skute nosti⁶⁴ básn vstupuje je-t empirická, reálná

⁶³ Ekphrasis = slovesné zobrazení obraz i soch.

⁶⁴ Termín špotenciáln reálnýö si vyp j uju od Petra A. Bílka, který jej pouřívá k popsání zp sobu odkazování vypráv ní k aktuálnímu sv tu: šZákladní sou ást fungování vypráv ní je p edpoklad jeho

skutečnost: tená m fle, t eba nev domky, ztotofnit lyrický subjekt s postavou autora, potom by název básn chápal jako obraz obrazu, nebo je známo, fle Holan nikdy necestoval dál neffl do íma, nato fl do druhého nejv t-řho m sta Uzbekistánu.⁶⁵ V básni tak dochází k vrstvení reprezentací a zmnořfování odkazování, a fl má tená dojem, fle se ztrácí v zrcadlovém labyrintu. Navíc prvotní nejistota, zda máme co do in ní s reprezentací obrazu skute nosti nebo reprezentací obrazu obrazu,⁶⁶ bude postupn básní prohlubována. A to do té míry, fle následující interpretace z této nejistoty u inila smysl básn .

Zdá se, fle v básni se odehrává minip řb h, letmé setkání s dívkou, jemuffl je kulisou m sto Samarkand se svými kostmi, hlohem, v flemi, sochami, vchodem, zahradou a tichem. Kafldé z t chto konkrét, v etn dívky, vyzývá ke tení i na p enesené rovin . Jenomfle tená si není jist, která v-echna konkréta by m l íst metaforicky, ba dokonce váhá, zda se v bec jedná o konkréta: t eba se setkání v fládné zahrad neodehrává a zahrada je jen metaforou pro nitro lov ka,⁶⁷ zde pro nitro dívky,

schopností n co zobrazovat ve smyslu odkazovat k aktuálnímu sv tu, nabízet ozna ení potenciáln řreálných míst, postav, d j , p edm t , jev í problém ō (Bílek 2003, 1866187).

⁶⁵ I p es odd lování empirického autora od lyrického subjektu znalost biografie empirického autora spoluutvá í recepci díla. Také Miroslav řervenka v knize *Fik ní sv ty lyriky* p ípou-tí nutnou znalost pragmatického kontextu díla pro jeho pochopení v knize (řervenka 2003, 52). Znalost biografie autora ur uje, zda dílo ozna íme za biografické, fiktivní, fantazijní, surrealistickéí . Bez této znalosti bychom nap íklad nemohli odli-ovat cestopisy ze skute ných cest od cestopis z cest imaginativních Henryho Michauxe. fle biografická skute nost spoluutvá í vnímání Holanova díla, vynikne, srovnáme-li první ver- básn *Obraz* se dv ma prvními ver-i básn *Mladost* ze sbírky *Triumf smrti: Fontány vlahých ve er pod Bezd zem a m stem, je-t si vzpomínám* (Holan 1999, 9). Pokud bychom zam nili *Bezd z se Samarkandem*, vnímali bychom mluv řho básn *Mladost* jako fiktivní postavu orientálního jinocha, a nikoli jako lyrický subjekt, kterého sice neztoto fl ujeme, ale spojujeme s empirickým autorem.

⁶⁶ řReprezentace obrazu skute nosti: řšreprezentaceō = co je spole né v-em básním, tj. zobrazování; řšobrazuō = celek konkrétní básn *Obraz*, to, jako co se sama báse prezentuje; řřskute nostiō = fiktivní potenciální skute nost. řReprezentace obrazu obrazu: řšreprezentaceō = co je spole né v-em básním, tj. zobrazování; řšobrazuō = celek konkrétní básn *Obraz*, to, jako co se sama báse prezentuje; řšobrazuō = fiktivní p edm t figurující v básni *Obraz*.

⁶⁷ Symbol zahrady pro lidskou du-i známe ze symbolistní poezie, nap íklad jedna z básní ze sbírky *Tajemné dálky* Otokara B eziny nese název *V n zahrad mé du-eí*

a vchod do zahrady je metaforou pro seznámení. tená tedy neví, které představy íst obrazn a které doslovn , i obojím zp sobem.⁶⁸

Nakonec v-ak sama báse zpochybní reálnost svých kulís otázkou: *Samarkand?* na níž odpoví tak, že nejistotu podrží: *Mofná*. P ízná představ Samarkandu kouzelnost, do níž se lze zaplést jako do sítí: *A jeho kouzla, sít* . Kouzlo je zvlá-tní jev, který se tvá í jako vzniklý před sobením nadp írozené síly, jejíž existenci ale zpochyb ujeme, před í emfl nem fláme zpochybnit do o í bijící skute nost zvlá-tního jevu. Svou dvojakostí pramenící z toho, že jej lze chápat bu jako racionáln nepochopitelný úkaz, i jako před elud vyvolaný umnými, racionáln předpracovanými machinacemi, představuje kouzlo váhání mezi mimesis a manýrou. Dále je zd razn no, že máme co do in ní s opojným obrazem: *Je obraz, který zpíjel*, na efl je vyslovena v ta: *Ty ale kdybys byla, nebylo by t* , která nelogi ností pramenící z její paradoxnosti, tená i zabra uje, aby ji považoval za výpov o, t eba jen potenciální, skute nosti. Pro její gnómi nost a naléhavost tená v tu nezavrhne coby nesmysl, nýbrž ji nechá před sobit jako jakési malé vakuum srozumitelnosti, z n hofl emanuje tajemno. Toto tajemno je akceptovatelné, protože tená v í i doufá, že není samou elné, ale že skrývá sd lení, které jen zatím nebylo rozlu-eno. Prozatím se tená nechá touto neskute nou v tou opájet jako, pouflijme slova z básn , *vínem bofství*.

Báse si od za átku do konce se tená em hraje na to, co v rámci básn coby obrazu je skute nost a co obraz, a sama před ipou-tí existenci *zdání*: *A chvíle a zdání a v fle*, tedy n eho co se jeví, ale co m fle být ve skute nosti jinak. Takovým zdáním m fle například být obraz, který vnímatel bude myln považovat za skute nost. S tímto zmatením, kdy se obraz vnímateli na chvíli jeví jako skute nost, zám rn pracují iluzivní malby (fr. *trompe-l'øil*) jako v úvodu zmi ovaný obraz hrozn eckého malí e

⁶⁸Text, který lze íst obojím zp sobem, je například *Moderato cantabile* Marguerite Durasové. N která slova tohoto textu lze íst jako znaky, které vytvá ejí fiktivní skute nost, a zároveň jako metafory, které o této fiktivní skute nosti vypovídají n co navíc. P íkladem je scéna představující chlapce skákajícího před es provazy pohozené na molu, po n mfl se každý den prochází se svou matkou. Vzдорovitost bezstarostného chlapce odmítajícího se u ít h e na klavír je zde šnavicø znázorn na před eskokem před es provazy, jejichž spletitá propletenost znázor uje problematickou flivotní situaci jeho matky. Denotát metafory, *provazy*, tedy ve fik ním sv t skute n existuje, takže slovo *provazy* tedy lze íst jak doslovn , tak obrazn .

Zeuxida.⁶⁹ Av-ak cílem *Obrazu* i obrazu v *Obrazu* není iluze, tedy snaha vypadat jako skutečnost, která bude následně odhalena jako falešná, ale dezorientovat, uvést v nejistotu. Dalším lidským výtvořem, který reprezentuje skutečnost, jsou vedle obrazu *sochy*, které *připou-ť jí d v rnost zrazení*. Iluze zde nabývá dokonce morálního rozměru v hodnocení *zrazení*. Sochy ale svou iluzivnost nezakrývají, nýbrž *připou-ť jí*, takže odhalování vlastní iluzivnosti je vlastně projevem *d v rnosti*. Od soch se spojkou *a p ece* přecházíme do zahrady k dívce, která je rovněž usvědčena z iluzivnosti: (*z úkladné nevinosti / a ze lži kající, jeť v t fých slzách kane / v básni*). Iluze se týká, jak předmět (*obraz, sochy*), tak *lovka (dívky)*, takže iluzivnost předmětu lze považovat za metaforu předznamenávající iluzivnosti dívky. Iluzivnost *lovka*, tj. nesoulad mezi tím, jak se projevuje na venek, a tím, co se odehrává v jeho nitru, je základním tématem sbírky *Vanutí*, tématem, které je rozvíjeno v kontextu mileneckého vztahu. Tento nesoulad může nabývat různých podob, od lži, jako v právě rozebírané básni, přes nepříznání: *A nepřiznaný rozchod v milencích / mnou vřdycky táh a vlád* (*N komu ó ó in Vanutí*), až po vnitřní rozpor, který je spíše konstatovaný než záměrný: *K tob se vzdalují (Píše milenky in Vanutí)*. Vnitřní pohnutky tohoto nesouladu jsou paradoxním spojením jistoty a zdrženlivosti s podlostí a záměrností: *z úkladné nevinosti*, korespondující s pasáží: *ta fže srdce cudn úkladného*, v básni *Nám sí ny*. Přestanou však být paradoxními, uvidíme-li si, že ve sbírce nejde o to, odhalovat falešnost postav a vynést nad nimi morální soudy, ale o to, zachytit proměnlivost toho, co je pravda a lež, v okamžiku, kdy postoj *lovka* k druhému a sobě samotnému je-ť není pevný.

Právě napětí mezi proměnlivostí a stálostí a s ním související protiklad mezi organičností a umělečností je vedle nejistoty mezi skutečností a obrazem další významovou vrstvou básně. Protiklad organického a umělečného je rozvíjen hned od začátku básně, v syntagmatu *kostí a m sta*. Juxtapozice substantiv vyzývá k hledání toho, co je substantivem společné, tj. *tertium comparationis*. Tím je štruktura nesoucí život, a to jednotlivce v případě *kostí* a kolektiva v případě *m sta*. Na první pohled magicky působící spojení, které vyvolává představu orientálního starobylého města, kde se na ulicích povalují kosti, se ukazuje být generátorem metaforického významu, který se v básni spojuje s představou *soch* verše: *A mrtvé bytí v živém jsoucnu soch*. Paradox verše vyvolaný protikladem *mrtvý x živý* je jen zdánlivý, neboť pól protikladu se po-

⁶⁹ Viz kapitola *Dvojice mimesis vs. kopie*.

k jiným skutečnostem. *Mrtvé bytí* značí skutečnost předcházející vzniku sochy a *jsoucnost* značí existující tvarovaný kámen, který tuto již zaniklou skutečnost zveřejňuje. Pokud odmyslíme-li si přitom, že kámen skutečnost nemůže zveřejňovat, protože není její kopií, ale umleckým poukazem na ni, a že i kámen se drolí a může zanikat. Verš svou gnomickou povahou a zdánlivou paradoxností nechává naplnit vyznívat protikladem proměnlivé organičnosti a umělé stálosti. Toto zjištění pak zpětně obohacuje syntagma *kosti a msto*, o protiklad zániku a trvání, takže kosti jsou vnímány jako skelet zbarvený flivota, zatímco msto se stává předtrvávající schránkou pro obmýšlející se flivot. (Tímto významovými -achy, které při každém čtení mohou samozřejmě probíhat jinak, chceme ukázat, že Holanovy básně jsou komponovány jako umělé struktury, v nichž je nutno hledat vztahy, má-li do nich vnímatel proniknout.) Proměňující se organičnost je dále metaforickým významem představy *zahrad proměny*. Ve středověké bující a tlející vegetaci se setkáváme s výsostnou a metaforicky řečenou květinou, dívkou.⁷⁰ Její úsměv pak představuje lyrický subjekt k myšlence vratkosti obrázku, který si olovku dává druhý: *k pý-e schod / a k ponížení pýcha*. Gnomický výrok říká, že ten, kdo se z pýchy vyvyšuje nad druhého (*k pý-e schod*), v oči druhého klesá (*k ponížení pýcha*). Představuji si setkání s dívkou, kterou by lyrický subjekt rád miloval, a proto ji nazývá *milenou*, ale která na jeho výzvy zareagovala přílišně, takže setkání zůstalo jen letmým. Lyrický subjekt ale dívce nic nevyčítá, naopak ve své vratkosti vztah a nepřevíditelnost jejich vývoje oceňuje jako *vino bořství*. Avšak *vino ochutnávání nepřevídaného* (zde razno v textu kurzívou) jako *vina bořství* zůstane u možnosti: *neprevídané [í] bys chutnala jako vino bořství*. Kondicionál navíc zpochybňuje samotnou existenci dívky v zahradě, jelikož se vztahuje i na předložkové určení místa: *kde [í] bys chutnala*. Jediné co zůstává, je vzpomínka: *Je obraz, který zpíjel*. Tím, že tvar slovesa být je zvýrazněný, je zdrazněná jistota existence obrazu a aktuální přezens: to, co kdysi bylo opojné, stále předtrvává. Ve své tle tohoto verše je pak možné deifrovat následující verš: *Ty ale kdybys byla, nebylo by t*. První polovina souvětí, v této vedlejší podmínkové, implicitně říká, že dívka šnebyla. Kondicionál předchozí sloky: *bys chutnala*, který znejišťuje existenci dívky v zahradě, zde dostává opodstatnění. Chutnání i existence dívky v zahradě byly skutečně jen možností, poněvadž se potvrzuje, že dívka doopravdy nebyla. Ale zjištěním, že dívka nebyla, by nedávala smysl druhá

⁷⁰ Umístění dívky do zahrady koresponduje s celým trsem metafor pramenících z tradičního přirovnání dívky ke květině: uvádající krásu, ztracený pel mládí

polovina souv t í, v ta hlavní: *nebylo by t*, pon vadfl by pak souv t í bylo tautologické: šnebyla jsi, tudfl nejsiø. Ver– je nutno vztáhnout k ver–i p edchozímu, zjistíme, fle se mezi nimi op t uplat uje protiklad mezi prom nlivou organí ností a artificiální stálostí a p vodní vakuum se náhle naplní srozumitelností: i kdyby dívka bývala byla, ve chvíli promluvy, kdy by ufl existoval jen její obraz, by jí bývalo nebylo, protofle by jí dávno zanikla (zem ela, zmizela byí). Lyrický subjekt nám tak celou dobu p edstavoval obraz fiktivního setkání s dívkou v samarkandské zahrad , obraz vzniklý ve fantazii, která snad byla podnícena letmo zahlédnutou fotografií. Zatímco z opojného fantazijního setkání z stal trvanlivý artefakt (*obraz*), skute nost, kterou znázor uje (*milená*) by coby organická prom nlivost podléhající zániku jífl v dob promluvy neexistovala. Tento zánik nemusíme brát jako fyzickou smrt dívky, ale jako její zánik coby *milené* ó ver–e tak ilustrují nejen pomíjivost lidského flivota ve srovnání s lidskými výtvo ry, ale i prchavost lidského citu. Záv re né: *Potkal jsem, m íjel*, stvrzuje, fle –lo o letmé setkání, a to s neznámou, kterou m fleme chápat jako p elud obrazotvornosti, který se zrodil ve fantazii lyrického subjektu, ale i jako konkrétní fiktivní dívku, kterou lyrický subjekt vnímá jako p elud vytvo ený vlastním vnímáním.

V básni se v–ak objevuje vedle *obrazu* a *soch* je–t jeden doposavad nerozebíraný motiv reprezentace, sama *báse* : *a ze lfi kajícné, je fl v t flkých slzách kane / v básn* . Jako v mnohých jiných básních *Vanutí* se zde setkáváme s reflexí psaní poezie. P ipustíme-li, fle v plurálu slova *básn* je zahrnuta i báse *Obraz*, fle tedy text zde reflektuje sám sebe, dochází k navrstvení dal–í reprezentace. Na metatextové rovin *lefl* odkazuje na prastarou debatu o tom, zda básník m fle lhát i ne, a to jak v tom smyslu, zda mu to je i není tolerováno, tak v tom smyslu, zda tato otázka v p ípad poezie je i není relevantní. Jako lefl lze dále chápat p etvá ku mezi dv ma bytostmi, kterými je v kontextu sbírky *Vanutí* milenecká dvojice. Lefl, a ufl jako fikce, i p etvá ka, je zde tím, co vchází do procesu tvorby. Slzy odkazují na postavu Gemense (lkajcího).⁷¹ Nejistota, co je doopravdy a co je obraz, tedy zasahuje v–echny vrstvy básn : rovinu vypovídání i rovinu toho, o em se vypovídá.

⁷¹ Srov. interpretace básn *Touha*.

Smrt umírajícího na sad

Ml ím vás, jablon ! A vítr o í vzdouvá
plachty mých ví ek v starost o dva sn hy,
p ed jejichfl b lostí pohled mé krve couvá,
zap en do rány n hy.

Leřím k ífl od íkání. Um ít! A p ec tu je
zachv ní údivu, jeřfl vlní dech m j sem.
Podobn dar se je-t pohybuje
na citu p íjatém.

V radostném smí ení, fle zem v-emu p edcházela,
bys k ídla obhářil, m j dech se zvedá te , m j rod.
Ml ící jablon ! slovo jablka ústa má by cht la ó
k vám z lofle sestupuji, p icházím ó ó A p ece od.

(Holan 1999, 51)

Báse *Smrt umírajícího na sad* ur uje napjatý vztah, který se projevuje st ídavým p íbliflováním a vzdalováním. V první ásti, *Ml ím vás, jablon !* [í] *Um ít!*, dochází ke vzdalování, které je patrné v lexémech *couvá* a *od íkání*. V druhé ásti, uvozené spojkou odporovací, *A p ec tu je* [í] *slovo jablka ústa má by cht la*, dochází naopak k p íbliflování: *sem*, *p íjatý*. Poslední ver- lze chápat jako dva za sebou následující d je nebo jako antitetickou konstrukci, v nířl dochází k setrvávání v nap tí mezi vzdalováním a p íbliflováním ó vzhledem k etnosti antitezí v Holanov poezii a k její tendenci k paralelismu d j se p íkláním k druhé variant .

Vztahovost se dále projevuje v deformacích slovesných valencí.⁷² V syntagmatech *Ml ím vás, jablon !* a *Leřím k ífl od íkání*, dochází k zp edm t ování nep edm tných sloves. Na nejvy-í úrovni abstrakce lze íci, fle je zde zakládán vztah. Syntagmata je v-ak nutno interpretovat i s ohledem na sémantiku jejich len a v kontextu básn . Syntagma *Ml ím vás, jablon !* se vtahuje k syntagmatu *Ml ící*

⁷² Vztahovost jako rys Holanovy poezie na rovin jazykové pojmenovává Alexandr Stich (Stich 1996) a Michal Trune ka (Trune ka 2000).

jablon ! Zatímco v druhém syntagmatu tená rozpozná známou personifikaci ml ící p írody,⁷³ první syntagma zaráfí svou nesrozumitelností. Jaký je posun mezi prvním a druhým syntagmatem? Jelikož ve skutečnosti *jablon* neml í, nebo nemohou mluvit, lze první syntagma íst ve smyslu šml ím za vás, *jablon* .õ Také lze syntagma chápat ve smyslu šnevyslovuji vás, *jablon* õ, což je ve své podstatě oxymóron nikoli vzdálený Holanov poetice, nebo *jablon* jsou vysloveny. Symbolicky lze *jablon* íst jako obraz struktury básně . K tomu podn ěje jednak genitivní metafora *slovo jablka*, jednak obraz *dva sn ěhy*, který je možné v souvislosti s obrazem následující básně *Úd l vyznáním: b lostí mrazí moudrost ekajících list* (52), interpretovat jako dva bílé listy papíru. *Jablon* lze také íst jako rilkovský symbol plodivé práce p írody. Ten Holan mohl na erpat z jifl zmi ované sbírky *Vergers*. A nakonec lze *jablon* íst jako konkrétní stromy. Mnofství výklad (*jablon* jako básně , plodivá práce p írody a stromy) není nakupením nesouvisejících p edstav jako v p ípadě homonymie, ale jednotným významovým celkem, který postihuje vztah tv rce ke skutečnosti: básníka, který tvo í, uflívaje znak , a p írody, která plodí samu sebe. Tento protiklad tvo ení a plození je smí en v p edstavě básně , která je jako strom plodivou realitou, flivým organismem. flivot a plodnost dává básni tená , a ufl jí nechává bujet do v-ech stran, nebo jí -t puje, a usm r uje tak její r st. Jak se má *ml ení* k tomuto komplexnímu symbolu *jabloní*? V mystické zku-enosti je *ml ení* považováno za adekvátní komunikaci s Bohem.⁷⁴ V Holanov poezii se *ml ení* objevuje na n kolika místech,⁷⁵ v *Torzu* je zpešeno jako *hudební ml ení*.⁷⁶ To není absolutní absencí slova, ale absencí jednozna ného konceptu. Poezie jakoflto *hudební ml ení* p sobí jako hudba nekoncepтуáln ě, tj. nep edstavuje nic jasn ě vymezeného, zato ve vnímateli umoc uje prolínající se vágní pocity a my-lenky. K takovému prolínání dochází ve vypjat

⁷³ Motiv ml ící p írody najdeme nap ě. ve sbírce *Tajenné dálky* Otokara B eziny v básni *as lije se í : Ó, rci, zda du-í se vesním / v duh krásu, je fllefl v hrob bílého sv tla / jak spící sonáta zvuk v ml ení lesním?* (B ezina 1916, 28)

⁷⁴ Grün, Anselm. *O ml ení*. Kostelní Vyd í: Karmelitánské nakladatelství, 1994.

⁷⁵ Ve sbírce *Vanutí* teme básni *Úd l vyznáním: Ó ml ení! hledám t jako ránu ístu / kterou mne nalezne-*(Holan 1999, 52) a v básni *Na b ehu mo e: Koberec oslav rozvíjejíc sklán la se zem / p ed krokem ml ení* (Holan 1999, 58).

⁷⁶ [*P e tu vám Gemens v list*] z doby po ínající svrchovanost: *hudebního ml ení (a ufl z touhy, dobrovoln ě nebo proti své v lí ó bude otvíratí okna svých tvrzení jedin ě pro pr van hv zdných námitek)*, (Holan 2004, 73).

abstraktních básních, jako jsou *Touha* a právě *Smrt umírajícího na sad*, v nichž lze odhalit n kolik spolu souvisejících rovin skutečnosti.

Plodivá síla básně a přirody souvisí s erotickým podtextem básně. Bizarní obraz *dva snhy* konotuje dvě blostná adra. Přirovnáníader ke snh m patí do tradičního repertoáru tropa a pocit chladu, který toto přirovnání vzbuzuje, koresponduje s holanovským nazíráním těla, jako těla artificiálního a nepřístupného.⁷⁷ Těna se skrývá i v obraze *rána nhy*, a to přesně její pohlaví.⁷⁸ Tělo lyrického subjektu v první strofě vystupuje v obrazných dýcháních: *vítr o í vzdouvá plachty mých víek a pohled mé krve couvá*. V prvním obrazném dýchání jsou *víka* přirovnávána k *plachtám* a zrak k vanutí, které plachty nadzvedává. Zrak je distantní formou dosahování předmětu, je vlastně antitetickým principem kontaktu se světem. V metafoře lodí poháněné větrem je zrak tím, co určuje směr plavby, zde v *starost o dva snhy*, tedy v zájem přerastající v obavu o křehkou krásu. V druhém obrazném dýchání dochází vlivem panenské *blasti* k obratu od směrování k couvání. A předmět zraků jakofito vanutí se obohacuje o další fluidní obraz, o předmět zraků jakofito *krve*. Zrak tak není pouze optickým vnímáním, ale i vnitřním hmatáním, proflíváním. Couvání však nedospívá až k oddělení, nebo lyrický subjekt zůstává *zapen do rány nhy*. První strofa je tak rozvlákněná jemnými pohyby *k a od*.

Druhá strofa začíná christologickou představou umírajícího na kříži. V syntagmatu *leřet k ířl* dochází k těsnému propojení subjektu s přislovným určením místa i přívodce. Subjekt neleřl na *k ířl* jako distantnímu přívodci utrpení, ale jeho vlastní tělo je mu *k ířlem*, zdrojem utrpení *z od íkání*. S christologickou představou souvisí přechodí pojmenování flenského lna jakofito *rány nhy*. Oxymóronní obraz *rána nhy* v tomto novém kontextu konotuje stigmata, která se objevují jakofito známka bořl milosti na tělech věřících, jeřl se soucitně sřlívají s utrpením Kristovým.⁷⁹ Vlivem této předměty se první strofa stává vyjádřením extatického stavu věřícího

⁷⁷ Srov. interpretace básně *Touha*.

⁷⁸ Metafora rány pro flenské pohlaví se objevuje také v cyklu povídek *Opatí* (Abbés) Pierra Michona. Přelořila Mirka řevřková. Praha řo Litomyřl: Paseka, 2007.

⁷⁹ Stigmata nemusí být viditelná, ale sama mohou být přenesením pojmenováním pro určitý stav duře. Adam Michna z Otradovic v písni *Rána řlvota od ruky Spasitele* spojuje biblickou a kurtoazní imaginaci v představě Krista-amora zra uřícího láskou, viz *Přloly*.

konfrontovaného se zázrakem *dvou snů*.⁸⁰ Zázrak obrazu je zp sobená zpo itatelním nepo itatelného, ímfl se obraz brání tomu, aby byl p ímo a jasn p ítomen v mysli vnímatele. *Od íkání* vedoucí afl k výk íku: *Um ít!* se obrací v p íjetí flivota, tedy rozproud ní zadržovaného dechu, jak teme ve v t : *jeřfl vlní dech m j sem*. Tento obrat je zp soben *zachv níím údivu*, p í emfl *údiv* je v analogii se *starostí* první strofy. Zárove je *údiv* v analogickém vztahu k *daru* následujícího ver-e, jeřto obdarovaný bývá udiven. D je: *A p ec tu je zachv ní údivu, jeřfl vlní dech m j sem* a *Podobn dar se je-ť pohybuje na citu p íjatém*, tvo í paralely. *Údiv* stejn jako *dar* jsou prost edky navázání kontaktu: *údiv* coby ulp ní pozornosti na n em vrací lov ka do flivota, stejn jako *dar* vzbuzuje *cit*, nebo opravdové p íjetí *daru* není p íjetím v *ci*, ale *cit*.

V za átku poslední strofy dochází k do asnému *radostnému smí ení* se svou p írozeností, lyrický subjekt si uv domuje, fle to, co práv d lá, vyr stá ze zem , fle pokračuje v plodivém díle p írody. A uřl ono, co d lá, budeme chápat jako milostný akt, básnickou tvorbu í modlitbu.⁸¹ *Zvedající se dech*, tj. *rod*, lyrického subjektu je v rovin milostné výmluvný sám o sob . V rovin básnické je *dech* tím, co nese slova, co dává zrod poezii. *K ídla* pak jsou tradi níím symbolem lyrického vzmachu. *Smí ení, fle zem v-emu p edcházela*, m fle být smí ením umírajícího s bořím ustanovením řPrach jsi a v prach se obrátí-ř, ale také smí ení s tím, fle zemi nep edcházela existence Boha, nýbrřl fle í bohové vyr stají ze zem . Tento poslední jmenovaný výklad koresponduje s ver-em z básn *Poutník: ó boži, jřřl jste náhodami u vinic*, a s básní *Modlitba*, v nířl je skryt p edstaven b h-dít , tedy koncepce boha teprve stávajícího se (viz interpretace básn *Modlitba*). Záv re né dva ver-e jsou setrváním v nap tí mezi p íblřfováním se a vzdalováním. Prostor mezi dv ma póly oxymóronu znázorn ý dv ma poml kami je propadem do stavu absolutního ml ení, nejednoznanosti a neuchopitelnosti. Je to prostor, který m fle pohltit cokoli, co v n j tená vlořfl, prostor podobný *my-řenému obsahu prázdnoty*, který se vyskytuje v p edchozí básni *Divy sv ta*. V kontextu mystické literatury je oxymóron chápán jako prost edek vytvá ející prázdny

⁸⁰ Nejv t-ř mariánský chrám v íím , Santa Maria Maggiore, byl postaven na pahorku Eskvilinu, kde v roce 358 napadl za letní noci snřh. A se nikde v básni nemluví o ro níím období, p edstavuji si letní nebo jarní sad, v n mřl se zázra n objeví snřh.

⁸¹ Nahlřření milostného aktu jako ehosi prazákadního se objevuje í v básni *Píse milenky*, kde milá praví: *Zv hledala se v na-řch pohybech* (59).

prostor sugerující nevyslovitelnost Boha; francouzský teolog Michel de Certeau o oxymóronu pí-e: šOxymóron spadá do kategorie „metasémém“, které podobně jako demonstrativa odkazují mimo jazyk. Je to deictikum, jelikož ukazuje to, co ne říká. Spojením dvou členů je zastoupen ten člen, který je tak představen jako chybějící. Vzniká tak mezera v jazyce. Je vytvářen prostor pro nevyslovitelnost.⁸²

Z výkladu je zřejmé, že báseň nelze číst na několika oddělených významových rovinách, ty ani není možné v básni dokázat ve všech prvcích básně. Báseň je živým proudem, v němž láska, tvorba a božství se prolínají. Takové prolínání není v umění nijak ojedinělým, výmluvným religiozně-erotickým zobrazením je Berniniho *Sv. Terezie* (Hocke, G. R. 2001, 246).

⁸² ŠOxymoron appartient à la catégorie des « métasémèmes » qui renvoient à un au-delà du langage, comme le fait le démonstratif. C'est un déictique: il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans la langue. Elle y taille la place d'un indicible (de Certeau 1995, 1986199).

Plá symbol

Ne, nezjeví–se, nejsi, a p ec flárliv
se skrývá–tich.

Jsi v plameni, jsi ve h ív
b lou– r flových.

K ik pták , v tr kladiva a cizost lét
drfí t v n v oblacích.

V–ak pro nás jít není neřl odcházet,
kdyřl jsme –li v milencích.

Blafí nás výjevy, zlátnoucí z tajemna
du–e a t la.

A p ece jenom opona, jen opona
se chv la.

A ukryvá–se, jsi, a proto flárliv
se jeví–tich.

A nejsi v plameni a nejsi ve h ív
b lou– r flových.

(Holan 1999, 56)

V básni *Plá symbol* je adresátem promluvy, stejn jako v básních *Nám sí ný* a *Modlitba*, B h. B h tu sice není zmín n explicitn , ale m fleme jej tu–it zaprvé v obrazu *plamene*, který je symbolem boří p ítomnosti a p sobení par excellence,⁸³ zadruhé z toho, ře oslovený [se] *drfí v n v oblacích*, a zat etí v obraze *opony*, která symbolizuje skrytou boří p ítomnost, p í emřl *opona* více neřl kanonickým biblickým symbolem⁸⁴ je Holanovým symbolem osobním, o emřl vypovídá to, ře si Vladimír

⁸³ Lurker, Manfred: *Slovník biblických obraz a symbol* . Praha: Vy–ehrad, 1999.

⁸⁴ V Bibli se opona vyskytuje na n kolika místech. A to ve Starém zákon v knize Exodus, kde B h Mojří–ovi íká, jak má vypadat chrám, který mu dal za úkol postavit. V tomto chrámu, také nazývaném stan setkávání, bude opona odd lovat svatyni od velesvatyn , která bude obsahovat schránu sv dectví, tj.

Holan do své Bible poznamenal: *B h chodí v oponu , p ebývá v mlze.*⁸⁵ Sou asn v–ak *oponu* v kontextu Holanova díla nelze automaticky spojovat s p edstavou Boha, nebo spí–e nejl jako jednozna ný symbol funguje jako metafora toho, co se zárove jeví a skrývá.⁸⁶ Budeme-li se nadále drfet toho, fe adresátem promluvy je B h (a dop edu p edznamávám, fe bude jedním z možných adresát), pak opona v sob soust edí p edstavu Boha jako toho, kdo se zárove jeví a skrývá. Tématem nezjevnosti Boha se Holan evidentn zabýval, jelikofl ve svých biblických glosách íká: *Ufl zde na zemi, projev se, Bofle! a V ci, ty jsou. Jsou mezi lidmi a Bohem. Ale my sami Bohu jsme nic, a B h nám je jako nejsoucí.*⁸⁷ Také v Holanov básnickém díle krom práv rozebírané básn se objevuje téma skrytého, pop ípad ml ícího Boha.⁸⁸ Ani fl bych z Vladimíra Holana cht la ínit katolického básníka, myslím, fe pro pochopení básn je d leflité se podívat, jakým zp sobem fungují symboly v katolickém kontextu. V *Katechismu katolické církve* se o symbolech pí–e: šZnamení a symboly zaujímají v lidském flivot d leflité místo. lov k jako bytost t lesná a zárove duchová vyjad uje a vnímá duchovní skute nosti prost ednictvím hmotných znamení a symbol . Jako bytost spole enská má zapot ebí znamení a symbol , aby mohl komunikovat s druhými

schránu, v nífl budou ulofleny kamenné desky s desaterem, v jejífl blízkosti se B h bude s Mojží–em setkávat. Sama opona je popsána jaké um lecké bohat zdobené dílo: šZhotoví– také oponu z látky purpurov íalové, nachové a karmínové a z jemn tkaného plátna. Zhotoví– ji s umn vetkanými cheruby.ō (*Bible*. Exodus 26, 31. Ekumenický p eklad. Biblická spole nost v SR, 1990.) Dal–ím místem, kde opona hraje výraznou roli, jsou Evangelia, v nichfl ve chvíli skonání Ježí–e na k íflí se roztrhne chrámová opona.

⁸⁵ Petruflková, Alena. ššNapadlo mne: And l v nev stinci–(tená Bible Vladimír Holan)ō. *Souvislosti* 2/44, 2000. 85.

⁸⁶ Motiv opony najdeme ve Vanutí v básni *Divy sv ta: Kdyfl sv tci zraku na–eho v rozlohách temnoty / z í oponu, nev rou kouzel protkanou* [í] (Holan 1999, 50); v básni *Úd l vyznáním: í nikdo nezaklepe, vínem opon sycen?* (Holan 1999, 52); v básni *Píse milenky: Zv hledala se v na–ích pohybech a opony ó ó* (Holan 1999, 59), kde opony p edstavují t la milenc ; a ve svazku *Babyloniaca* v básnické próze *Torzo: Vzdávám se, vftdy v–echny mé nákresy a pr plety a meandry p ed její podmanivou oponou, která se mohla zachvívat, byly by p íli–zví ené, nebo opona trvala v nehybnosti. Rozhoduje p íli–v malb instinktu hra bytí s podobou o krásném rámu, z n hofti dva se p ece rozejdou* (Holan 2004, 72), kde opona p edstavuje lásku.

⁸⁷ Petruflková, Alena. ššNapadlo mne: And l v nev stinci–(tená Bible Vladimír Holan)ō. *Souvislosti* 2/44, 2000. 92.

⁸⁸ V básni v próze ve sbírce *Kolury* najdeme: *Cítíl jsem, naslouchaje sk ivan m, fe B h není nejl obrovská pauza. Kdybychom ji cháпали, neskládali bychom jinou hudbu* (Holan 2004, 42).

prostřednictvím e i, gest a in . Totéž iní i ve vztahu k Bohu, ō a šB h hovoří klovku skrze viditelné stvoření. Hmotný vesmír se představuje rozumuklovka, aby v něm etl stopy svého Stvoitele. Světlo a noc, vítr a ohe, voda a zem, strom i ovoce mluví o Bohu a symbolizují zároveň jeho velikost i jeho blízkost.⁸⁹ Podíváme-li se perspektivou této pasáže na báse znova, najdeme v ní, krom výe deifrovaných symbol Boha, které byly více mén konven ní a literární, i symboly inven ní, vzaté z šviditelného stvoření: *K ik pták*, *v tr kladiva*, *cizost lét*, p i emfl jejich šviditelnost ō je zna n problematická. *K ik pták* ozna uje sluchový vjem; *v tr kladiva* je genitivní metafora, která ve své doslovnosti ozna uje n co neviditelného, ba neexistujícího, a ve svém p eneseném významu ozna uje nárazy v tru; a *cizost lét* sugeruje pocit odcizování se asu, který rok za rokem uplývá. Vechny t i symboly, jakofto zvuky, poryvy v tru a plynoucí roky, sdrufluje význam šmatateln neuchopitelné plynutí ō, kteréfto *drfí* [Boha] *v n v oblacích*, tedy mimo dosah klovka. Zatímco autor pasáže z katechismu představuje zvlátní komunikaci s duchovním Bohem skrze hmotné stvoření jako neproblematickou a v ci-symboly pro n j o Bohu šmluví ō, básník ji představuje jako paradoxní a symboly v básni šplá ou ō. *Plá em symbol* rozumím jejich ná ek nad vlastní neschopností Boha postihnout. Personifikované symboly pak jsou jedním z mofných hlas ō, které v básni promlouvají.

Zmínkou o paradoxní komunikaci se od motiviky dostáváme k struktu e básn , která je založena na práv paradoxních paralelismech. Nemofnost vjemov zjistit, zda B h je i není, potaflmo jakým zp sobem se ve v cech projevuje, vede básníka v první a poslední sloce do labyrintu pozitivních a negativních tvrzení. V ty a souv tí jsou spojeny jednak asyndeticky a jednak spojkami vyjad ujícími pom r jednou odporovací (*a p ec*) a podruhé d sledkový (*a proto*). Asyndetická spojení pak vyzývají k dopln ní spojek, které by výpov ō u inily logi t j-í: *Ne, nezjeví-se, [tudífl] nejsi, a p ec flárliv / se skrývá-tich. [A proto] Jsi v plameni, jsi ve h ív / b lou- r flových; A ukrývá-se, [a tudífl] jsi, a proto flárliv / se jeví-tich. / A [proto] nejsi v plameni a nejsi ve h ív / b lou- r flových*. Básník, který si pln uv domuje symbol jakofto centrum nap tí mezi skrytostí a zjevností a mezi bytím a nebytím, je silou logiky, jífl chce zachytit ve-keré protikladnosti symbolu, veden k paralogickému vyjád ení. Jsme tu sv dky znásiln ní

⁸⁹ *Katechismu katolické církve*. Praha: Zvon, 1995. Odstavce 1146 a 1147.

logiky logikou, postupu typicky manýristického.⁹⁰ Protikladnost symbolu navíc p er stá ve zjevný optický oxymóron *b lou– r flových*, který je vedle tradi ního symbolu *plamene* inven ní a ó mohu-li ó slastn ký ovitý. Jenomfleí Jako vřdy to, co na první pohled vypadá jako nesmysl, zde oxymóron, se p i bliflím ohledání ukáfle být propracovanou kombinatorikou, v tomto p ípad dokonce optickou.⁹¹ B lou-i ve ver-i zr flov li zá í ohn , kterou na n vrhá slovo plamen, ba dokonce ohe metaforou p esko il v jejich h ívu. Perifrází, kterou si básník nechá pro sebe, aby tená i nabídl o i-t nou hádanku, chci ukázat, jak v básni slova fungují, jak vzájemn aktualizují svoje jednotlivé sémy, které vytvá ejí nové obrazy nebo p enesené významy.⁹² Nacházíme zde zt lesn ní estetiky Stéphanu Mallarméa: šbásník p enechává iniciativu slov m, které se st etem svých rozpochybovaných nerovností rozsv cují vzájemnými odlesky jako zdánlivý pruh ohn v drahokamech.⁹³ Zde jsme zcela vzdáleni realit , zde nemá smysl hádat, zda plamen je metaforou h ívy r flových b lou– i naopak, nebo zde p sobí krása absurdní p edstavy, s Hockem lze íci, fle ver– šesteticky p sobí jazykovou kombinatorikou (Hocke, G. R. 2001, 309). Na paradoxnost se lze podívat vedle perspektivy manýristické je-t z perspektivy teologie, a to teologa Dionysia Areopagity. Dionysiova teologie, která spo ívá v nemoflnosti íci n co definitivního o Bohu, se velmi zjednodu-en e eno skládá z pozitivní cesty, která Bohu p ípí-e ve-keré vlastnosti stvo ení, jeho fl je B h p í inou, a negativní cesty, která mu je naopak odejme, pon vadfl B h ve-keré stvo ení p evy-uje, p i emfl ani jedna z cest není více í mén pravdivá, ale jsou komplementární, pon vadfl B h ka flé pozitivní í negativní tvrzení p esahuje, takfle jediným moflným p ístupem k Bohu je nev d ní.⁹⁴ A je Holanovým a

⁹⁰ Paralogickým postup m se v nuje G. R. Hocke, zmi uje nap . Emanuela Tesaura: šTesauro ilustruje tento postup šhádankovitého rozvaflování=-celou adou *maniere*. Volí téma Šv ela ve slonovin ÷a nabízí tyto kombina ní moflnosti paralogismu: *Hic iacet, non iacet; in lapide, non lapide; clausa, non clausa; volucris, non volucris; rapta, dum rapit* atd. [Zde leffí, neleffí; na kameni, nekameni; zav ená, ne komora; létavá, nelétavá; sebraná, když sbírala] (Hocke, G. R. 2001, 335).

⁹¹ Srov. rozbor dvojver-í básn *Obraz: Je obraz, který zpíjel. / Ty ale kdybys byla, nebylo by t* Holan 1999, 43), í rozbor syntagmatu básn *Píše milenky: K tob se vzdalují* (Holan 1999, 59).

⁹² Srov. rozbor syntagmatu básn *Obraz: Kosti a m sto*.

⁹³ šLøuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierrieres, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase (Mallarmé, Stéphane 2003, 256).

⁹⁴ Dionysios Areopagita. *Listy; O mystické theologii*. Praha: Oikoymenh, 2005.

Dionysiovým cílem n co jiného (u Dionysia to je snaha postihnout transcendentního Boha, u Holana to je snaha vyrovnat se s existencí Boha, který se nezjevuje), jejich mylenkové postupy jsou si podobné, nebo jejich cílem je společné v domění nepostifitelnosti, z níž plyne snaha tuto nepostifitelnost sugerovat, a to komplementárními pozitivními a negativními tvrzeními.

Jako jinde ve sbírce i v této básni se spojuje duchovno s erótem.⁹⁵ Boh se jednou skrývá a podruhé jeví *flárliv*, pí emfí v prvním pípad : [í] *a p ec flárliv / se skrývá-tich*; jakoby Boh flárlil sám na sebe, a proto se skrýval, aby zachoval své tajemství, a v druhém pípad : [í] *a proto flárliv / se jeví-tich*, jakoby naopak flárlil na n koho jiného, a proto se jevil, aby svou pítomností protivníka zapudil. V druhé sloce se objevují *milenci*, mezi ní lyrický subjekt zahrnuje sám sebe: *kdyfl jsme -li v milencích*, a zp sob bytí milenc vymezuje v í zp sobu bytí Boha. Toto vymezení se d je (1) odporovací spojkou *v-ak*, (2) syntaktickým paralelismem a sémantickou kontrastností mezi syntagmaty *v oblacích* a *v milencích* a (3) protikladným asovým ur ením mezi *v n* (stálost) a *odcházet* (pomíjivost). Syntaktický neologismus *-li jsme v milencích*, který v sob spojuje ur ení innosti (*-li jsme*) místa (*v*) a stavu (*milencích*), je aktualizací metonymie šchodit s n kýmō, která pro vyjád ení citového vztahu vyuffívá konkrétní aktivity (*ch ze*). Aktualizace spo ívá v tom, fle k innosti (*ch zi*) je dopln no ur ení místa (*kde*), jakofto které je pojat stav (*v milencích*). Cit je tedy pojat jako místo, z kterého se *odchází*,⁹⁶ a to v protikladu k Bohu, který se na svém míst , *v oblacích*, drfí *v n*. Tímto asovým protikladem vzniká abstraktní paralela mezi pídstavami citu a Boha, které ob m fleme charakterizovat jako vý-e analyzované šhmatateln neuchopitelné plynutíō s tím, fle, zatímco bofské plynutí je v né, to pozemské je vrtkavé. Nap tí mezi skrytostí a jevením získává ve t etí sloce lidský rozm r, nebo tajemno, které jsme doposavad cháпали jako tajemstvím boflí existence, se stává *tajemnem du-e a t la*. Ve ver-ích: *Blafí nás výjevy, zlátnoucí z tajemna / du-e a t la*, je vyjad ováno pozitivní poznávání druhého, cofl *v-ak* následující ver-e pop ou: *Av-ak jenom opona, jen opona / se chv la*. *Opona* jakofto što, co se zároveň jeví a skrýváō, je zde metaforou pro lidské t lo, které se sice ukazuje, ale jeho nitro z stává záhadou.⁹⁷

⁹⁵ Srov. rozbor básní *Touha*, *Smrt umírajícího na sad* i *Píse milenky*.

⁹⁶ Srov. rozbor ver-e básn *Ve ere ó: Z krok svých lov k odchází*, kde jako prostor je pojat as.

⁹⁷ Srov. rozbor motivu *opony* v básni *Píse milenky*.

Nakonec se vraťme k názvu básně *Plá symbol* a pokusme se říci, kdo v básni mluví. Nejsou symboly kromě toho, co znamenají doslovně, tedy symbolickými znaky, je to samy symboly něčeho jiného? U Holana to možná je.⁹⁸ V Platónovu dialogu *Symposion* Aristofanés líčí mýtus o androgynech, bytostech, které byly z poloviny mužem a z poloviny ženou, a které pro jejich zpuštěnost bohové rozetnuli ve dvě, čímž vznikla oddělená lidská pohlaví, mužské a ženské. Lidé, aby poloviny bloudí po světě a puze touhou dosáhnout plnohodnotného celku hledají svou ztracenou polovinu. Aristofanés lidské poloviny nazývá symboly: „Tedy každý z nás jest *symbolon*, protože lovka, když vznikl jeho rozříznutím, podobně jako ryby platýsi, z jednoho se stali dva; a tu každý hledá svou polovici.“⁹⁹ Ve světle tohoto mýtu je básně plátem rozdělených milenců, kteří nemohou dosáhnout naprosté jednoty, když druhý i v těsném spojení si zachovává své tajemství, a tak neustále uniká. Záleželo by uhl jen na interpretovatelství, kolik dalších možných významových rovin by v básni odhalil. Básně konfrontuje tená s tím tajemnem, které v sobě zahrnuje tajemna něčeho určitého, zde boží existence a partnera.

⁹⁸ Srov. obraz obrazu v básni *Touha*.

⁹⁹ Platón. *Symposion*. Praha: Oikúmené. 1993. 33634.

Píse milenky

Splav lny roz-um l se v louce mrak
a mám t milovat.
V sada ství t la svého studem ze zázraku
cítím t ti-e vát.

A n kde uprost ed mne poznává–jak okraj studn
a n kde p i kraji
obraz tvé krve tone ve mn vzestupn a bludn .
K tob se vzdalují.

Jediní nebo sami? Tmu jednu leffíme,
dv noci –li jsme sem.
Není jich po et! Jsou jen mramory, zde adra, nohy mé;
nad nimi ty: k ik ptáka nad m stem.

Zv hledala se v na-ích pohybech a opony ó ó ó
ím jsem ti p ítomna,
fle ufl mi jenom naslouchá–jako záv su Dodony,
v který jsem sloflena?

(Holan 1999, 59)

Báse *Píse milenky* je obrazem proflívání milostného aktu, p i emfl proflívajícím lyrickým subjektem je *milenka*. Av-ak akt je milenkou ani ne tolik proflíván, jako spí-e nahlíflen, a to nikoli za sebe samu, ale ve vztahu k milému: milenka pozorn sleduje, jak se k ní milý chová. Akt je p ítom v milen iných slovech *a mám t milovat* podán jako jakási nutnost i nevyhnutelnost. Navíc ve slovech *Jsou jen mramory, zde adra, nohy mé* milenka zaujímá odstup od vlastního t la. Pro to v-e se tená nem fle ubránit dojmu, fle ten, kdo hovo í, je ve skute nosti milý a nikoli milenka. Jakoby milý, skute ný lyrický subjekt, vkládal milence, postav básn , do úst svá slova. V básni je tak nejednozna né, kdo mluví ó ímfl se klade otázka, kde je šjáo milenky. Ostatn na svou identitu se sama milenka ptá v záv ru básn : *ím jsem ti*

p ítomna? Av-ak milenka se neptá, kdo jsem, ale ím jsem pro tebe. Milenka se tudífl neptá po svém vnit ní m šjáõ, ale po svém šjáõ jevícím se. To, jak r zn se milenka jeví, a jak se k ní jeví milý, je rozvíjeno metaforami básn . Milá se skrývá v obrazech: *sada ství t la, okraj studn , mramory / m sto, zv , opona* a *záv s Dodony*; a milý v obrazech: *vanutí, obraz tvé krve* a *k ik ptáka nad m stem, zv a opona*. V okamffiku, kdy jsou obrazy de-írovány, ukazují milou nebo milého vřdy z n jakého aspektu, p í emfl nefungují samostatn , ale sdrufují se ve dvojice: *sada ství t la ó vanutí, okraj studn ó obraz tvé krve, mramory / m sto ó k ik ptáka*; anebo ukazují milou a milého sou asn : *zv a opony*. *Záv re ný obraz, záv s Dodony*, pak v návaznosti na obraz *opony* skrývá milou.

První ver-, *Splav l ny roz-um l se v louce mrak* , rovn íl p edstavuje mileneckou dvojici, ale jelikofl se vymyká ze zbytku básn , budu se jím zabývat zvlá- . Vymyká se nejprve svou zhu-t ností a symetri ností, které jsou dány slovesným spojením dvou genitivních metafor v rámci jednoho ádku. Dále se vymyká tím, fe zatímco ve zbytku básn jsou obrazy vnímány skute n jako obrazy, tj. p enesená pojmenování pro n co jiného, obrazy prvního ver-e máme tendenci íst šdoslovn õ. Doslovn je v uvozovkách, protofe doslovnost chápeme jako n co jednozna n ur ítelného, kdeftto ver- zobrazuje jakousi no ní krajinu, která v bec není jednozna n ur ítelná, nýbrfl p edstavov neuchopitelná. Ve ver-i dochází ke k ífení dvou roviny: nebeské (*l na, mraky*) a zemské (*splav, louka*). Prvky jsou spojeny v genitivní metafory *splav l ny* a *louka mrak* , p í emfl první syntakticky funguje jako podm t, druhá jako p íslove né ur ení místa a jsou spojeny slovesem *roz-um t*. Záleffí na tená i, zda si spí-e bude p edstavovat vodní hladinu, v nífl se zrcadlí luna a která protéká loukou, í lunu, jifl mraky obtékají jako voda. P ítom ob varianty z stanou ástmi p edstavov neuchopitelného celku, který ze skute nosti tvo í n co podmaniv neuchopitelného.

Nicmén í první ver- je nutné íst jako obraz, tj. p enesené pojmenování, jinak by nedával v básni smysl. Signálem k tomuto tení je nápadné dlouhé ínící z obvyklého ozna ení m síce, *luna*, slovo *l na*, které se tak paronomasticky p ípodob uje ke slovu *l no*.¹⁰⁰ Od de-írování *l ny* ufl je jen krok k tomu si uv domit,

¹⁰⁰ V Holanových pozd j-ích sbírkách ó mén cudných, a tudífl mén kryptických ó najdeme explicitní vazbu mezi *lunou* a *l nou*, nap íklad ve sbírce *Asklépiovi kohouta: Falosí P íbývání l ny / Ponocný padající z v feí / Studna vystupující po feb íku z chlup í / Jde o rovnováhu? eho? Pro ?* (Holan 2000, 300).

fle vodní flível, zde *splav*, je tradi ním zdrojem obraz lidské sexuality.¹⁰¹ Zda *splav* chápat jako muflský element a *l nu* jako flenský element ó v kterémfto p ípad by v obraze *splav l ny* docházelo k propojení muflského a flenského ó i celou metaforu *splav l ny* chápat jako obraz flenského t la, nebo naopak *splav l ny* íst jako muflský element pronikající elementem flenským, který by byl p edstavován obrazem *louka mrak* , záleflí na vnímání.

První ver-, tím fle lí í p írodní krajinu a je zdánliv nespojitý se zbytkem básn , se p ípodobuje lidové poezii. Jejím ástým modelem je práv báse , v nífl úvodní p írodní obraz metaforicky p edznamenává následující lí ení lidského konání. fle se Holan mohl inspirovat lidovou poezií, dokládá fakt, fle s p ítelem Franti-kem Halasem uspo ádal výbor z lidové poezie *Láska a smrt*.¹⁰² *Splav l ny*, který se *roz-umí*, tak p edznamenává milého, který *vane* milou a *coby krev* v ní *vzestupn a bludn tone*.

Dal-í obraz milenecké dvojice p edstavují ver-e: *V sada ství t la svého studem ze zázraku / cítím t ti-e vát*. V obraze *sada ství t la* je zd raz ována plodivost flenského t la ó stojí za pov-ímmutí, fle se nejedná o sad, ale *sada ství*, ímfl je vedle aspektu prostoru podtrhován aspekt ínnosti. *Sada ství t la* je dopl ováno muflským obrazem *vanutí*, které v rovin obrazné je p ena-e em oplod ujícího pylu a v rovin p ímé ve-kerým fyziologickým proud ním muflského t la. Mufl *coby vanutí* zde svobodn proniká celým flenským t lem, v kterém mu nic neklade p ekáflky. A flenské

¹⁰¹ O tom, fle vodní flível svou sémantickou náplní jakou je vlhkost, pono ování, obklopování, ha-ení flízín í m fle být zdrojem celých trs metafor lidské sexuality, sv d í sbírka Franti-ka Hrubína vydaná rok po *Vanutí, Zpíváno z dálky*. V téfle sbírce se navíc rovn fl vyskytuje luna jako symbol flenského l na, v básni *Úpln k* jsou dokonce slova *luna ó l na* spjaty rýmem, viz *P ílohy*.

¹⁰² V antologii figuruje básni ka *o len ten potó ik*, viz *P ílohy*, která toto metaforické p edznamenávání dokládá. V básni se nejprve objevuje potok obtékající skálu, na efl je polořena otázka, zda potok skálu neú í milovat. Následn milý hovo í k pot ku, p í emfl mu lí í, jak on sám u íl milovat svou milou ó *pot ek* stejn jako holanovské *vanutí* jsou variacemi fluidní imaginace. V poslední strof si milý povzdechne, jak jeho milá íká n co jiného, nefl si myslí, a jak se její mysl neustále prom uje ó práv protikladnost fale-né zjevnosti a skryté skute nosti je základním holanovským tématem vyjad ovaným figurou paradoxu, který má v básni formu syntaktického neologismu: *K tob se vzdalují*. Takovýmto bádáním se ukazuje, fle literatura disponuje jen omezeným po tem témat a motiv , které v-ak nov zpracovává. Sám Halas a Holan se k tomu vyjád íli v P edmluv : šVracejí-li se zde nám ty tak ástým kruhem, fle se vlastn blíflí mumlání zaklínadel, je to proto, fle touha z stala a spln ní ji hledalo, našlo nebo minulo práv melodií a krásou obraz tryskajících z du-evní vroucnosti, z prahnutí po lásce, ze zku-enosti viny a z naslouchání osuduó (*Láska a smrt* 1984, 18).

t lo coby *sada ství* sugeruje rozlehlé prostranství. Z celého verše tak dýchá široký klid t la, jeřl se odevzdává druhému.

První t i verše druhé sloky také zobrazují spojení milé (*okraj studn*) s milým (*obraz tvé krve*), dochází v nich ale k posunu od otevřenosti předchozích slok k uzavřenosti, která úřtí v syrový obraz, *tonutí ve studni*. Neřl je však vztah milého k milé pojmenován slovesem *tonout*, je pojmenován slovesem *poznávat*. Milostný akt je tu představen jako akt *poznávání*, které je ale zmarováno: milý poznává jen *okraj* milé, milá z milého poznává jen *obraz*. I v neřt sn řím spojení se t lo druhého jeví jako hranice (*okraj*) i jako reprezentace (*obraz*) nitra. Jsme tu tedy vzdáleni předchozí představ *vanutí* prostupujícího *sada stvím t la*. Př vodní fluidum a volný prostor jsou ohraničeny a svobodné prostupování se proměnilo v uvěznutí v t sném prostoru. řienské l no je výklenkem a muřské membrum př edním tem, který do n ř zapadá.

Paradoxnost spojení dvou bytostí, které se nepronikají, ale jen do sebe narářlí, vrcholí v syntaktickém oxymóronním neologismu: *K tob se vzdaluji*. Souasným vyjádřením dvou protikladných pól je zde sugerován komplikovaný vztah dvou milenců, v něm ř se mísí blízkost t l se vzdáleností duř. ¹⁰³ Paradoxní napětí mezi blízkostí a vzdáleností se v následující otázce: *Jediní nebo sami?* př elije v napětí mezi jedinstvím a samotou: jsme dohromady jeden, nebo jsme každý sám? Na otázku je zodpovězeno zpř sobem, který napětí podrřluje: *Tmu jednu leříme, dv noci řli jsme sem*. Přom na dualitu (*dv noci*) v jednotu (*tmu jednu*) sice m řle naznačovat splynutí, avšak jen zdánlivé, nebo oba z stávají ve *tm*, v nířl jeden druhého nevidí, jen př sob řápají. Z př edním t n řlá nepř edním tová vazba slovesa *leřet* sugeruje, řle milenci neleří ve *tm*, ale řle milenci jsou tmou i tmou vytvářejí. Tma, ř. odcizenost jednoho druhému, je tak vlastně to, co je spojuje.

Dalřím obrazem spojujícím muřský element (*k řk ptáka*) s řienským (*mramory / m sto*) se př esouváme do m řstské krajiny: *Jsou jen mramory, zde řdra, nohy mé; nad nimi řy: k řk ptáka nad m stem*. řienské t lo je artificializováno (*mramory*), fragmentarizováno (*řdra, nohy*) a je nahlřleno jako distantní př edním řy, kde se kladou na odiv (*řde*). Ve vřeku muřského obrazu (*pták*) se řienské t lo př om řuje v prostor (*m sto*), v kterém však muřský element nesetřvává, nřbrřl se z n ř výřkem rozkoře vyma řuje (*k řk ptáka nad m stem*).

V závěrečné strofě je milostný akt sakralizován, příměří povznesení individuálního zážitku do metafyzických rovin je předjímáno v první strofě motivem *zázraku*. Ve verši *Zv hledala se v na-ích pohybech a opony ó ó ó* jsou milenci zobrazeni jednou jako *zv* a jednou jako *opony*. Milostný akt (*pohyby*) milence (*zv e*) jsou nahlíženy jako cosi primitivního, tedy základního a pudového, co milence přiblížuje přírodě. A i zde je podrženo paradoxní napětí blízkosti a vzdálenosti, nebo *zv se navzájem hledá*. Co dělají *opony*, zůstane nedořešeno, například milénka na motiv *opony* naváže tím, že sama sebe připodobní k *záv su Dodony*, ptajíc se: *ím jsem ti pítomna, / že ufl mi jenom naslouchá—jako záv su Dodony, / v který jsem sloflena?* Opona zde představuje to, které zakrývá své nitro. V případě *záv su Dodony* metafora *opony* získává odkazem na antický kult sakrální význam. Dodona totiž bývala i ecká v *-tírna*, v níž byl umístěn *záv s*, z jehož pohyb se předpovídala budoucnost nebo zjišťovala vůle bohů.¹⁰⁴ Milostný akt prve vnímaný jako *poznávání* je zde vnímaný jako *naslouchání*, a to rituální. Obraz milé *sloflené v záv s Dodony*, tedy milé, jejíž to je *záv sem*, představuje to milé jako hranici, za níž se skrývá posvátné tajemství. Stejně jako v obrazu okraj studně nemá mlá v podstatě vnitřek, je jen povrchem, který jednou obklopuje dutinu, do níž se může nořit, a podruhé odděluje mlé od prostoru obsahujícího tajemství.

Báseň je tedy sledem dualistních obrazů skrývajících totéž, mileneckou dvojici, ale pokračující ukazujícími nově. Závěrečný obraz *opony* lze chápat nejen jako obraz tola, které skrývá nitro, ale i jako obraz básnického obrazu, který skrývá svůj význam. Básnický obraz coby *opona* svým přeneseným významem skrývá to, co představuje svým přímým významem. To, co obraz skrývá, je třeba odhalit, jako bychom rozhrnuli *oponu*. Úzkostná otázka milénka, *ím jsem ti pítomna*, pak vnuká zamyslet se nad smyslem a možnostmi básnického obrazu.

¹⁰⁴ Parke, Herbert William: *The Oracles of Zeus ó Dodona, Olypia, Ammon*. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

Modlitba

Ne, nech mne, d sím se, fle k ví ku tajemství
m l bych se okem stát,
kde nejsi sebou ufl, tam proroci jsou tví ó
mne nechej vát, jen vát.

Ne, nech mne, d sím se, fle k ly e tajemství
m l bych se rukou stát,
kde p íli–sebou jsi, tam básníci jsou tví ó
mne nechej vát, jen vát.

Kde ale v flivot hledá–svou d tskou pí
a chce–se teprv stát ó
mezi dva cedry touhy mé zav s mne jako sí ,
bych t moh kolébat.

(Holan 1999, 70)

Záv re ná báse sbírky *Vanutí* p edstavuje po obrazných labyrintech básní (jako byly *Touha*, *Obraz*, *Smrt umírajícího na sad* a *Píse milenky*) vyleh ení: nenajdeme v ní komplikovanou obraznost, zato se v ní shledáme s jevem typickým pro sbírku: strukturou básn zalofnenou na paralelismech a kontrastech (jako nap . v básni *Plá symbol*). Práv vztahy mezi jednotlivými úseky básn vystupují do pop edí, a to do té míry, fle ver–e *kde nejsi sebou ufl, tam proroci jsou tví a kde p íli–sebou jsi, tam básníci jsou tví* svád jí k tomu, izolovat z nich holé syntaktické vztahy šbýt n ímō a šbýt n íō a jako téma básn ur it šbýt n ímō pop ípad šstát se n ímō. Nicmén uvedené ver–e neobsahují jen holé syntaktické vztahy, ale také konkrétní p edstavy, a to Boha, prorok a básník . Báse je stylizovaná jako modlitba, tj. e adresovaná k Bohu, v nífl lyrický subjekt vyjad uje nejprve (v prvních dvou slokách) odpírání a potom (v poslední sloce) p ání být n ím, a to ve vztahu k Bohu.

Co vlastn uvedené dva ver–e mohou znamenat? Nejprve se podívejme na syntagmata *kde nejsi sebou ufl a kde p íli–sebou jsi*. Ve jmenném p ísudku šbýt sebouō je jmenná ást totoflná s podm tem, ímfl dochází k zavíjení subjektu do sebe samého.

B h coby zavítý subjekt se nesdílí: není vid t, ml í. Kdyfl ufl sebou není, je sdílný, pon vadfl se zjevuje a svá slova vkládá do úst prorok m; kdyfl je p íli–sebou, je natolik nesdílný, fle nutí zpívat básníky. Co se tý e syntagmat *tam proroci jsou tví* a *tam básníci jsou tví*, dosadíme-li za zájmena štvíõ Boha, dostaneme štam proroci / básníci jsou Bohaõ, cofl je perifrází pro štam jsou boflí proroci / básníciõ nebo štam proroci / básníci jsou proroky / básníky boflímiõ. Sdílný B h vytvá í boflí proroky; nesdílný B h plodí básníky.

V prvních dvou slokách se lyrický subjekt brání boflí v li, íká *Ne, nech mne*, odmítá stát se boflím prorokem í básníkem, nechce být tím, kdo nahlédne tajemství: *d sím se, fle k ví ku tajemství m l bych se okem stát*, ani tím, kdo jej vysloví: *d sím, se, fle k ly e tajemství m l bych se rukou stát*. V prvním p ípad se mluv í brání Bohu sdílejícímu se a v druhém p ípad Bohu, který se nesdílí. Tento druhý p ípad, p edstavuje paradoxní situaci, kdy si n co, co se samo nesdílí, vynucuje být sd lováno. Tuto situaci zachycuje pasáfl z *Kolur: Cítil jsem, naslouchaje sk ivan m, fle B h není nefl obrovská pauza. Kdybychom ji cháпали, neskládali bychom jinou hudbu* (Holan 2004, 42). Poezie tu je p edstavena jako to, co vzniká z boflího ml ení. B h je nejen prorok m, pro n fl je zjevný, ale í básník m, pro n fl je nezjevný, impulsem k mluv , by nejasné a paradoxní, jakou je báse *Plá symbol* .

Mluv í si p eje, aby ho B h nechal být: *mne nechej vát, jen vát*. Vanutí nic nesymbolizuje, nýbrfl je tím, ím je, tj. proud ním, které nemá pevné kontury a m fle být v–ude. Vanutí p edstavuje druhý pól Holanovy poetiky: v protikladu k poloze, kdy n co je n ím, ba polyn ím (mnofství metafor pro jednu v c, mnofství význam v symbolu), p edstavuje polohu, kdy n co není ni ím ur itým, nýbrfl jen prost je. P íkláním se k tomu, chápat vanutí v kontextu materiální a dynamické imaginace Gastona Bachelarda.¹⁰⁵ P ání *jen vát* je p áním proflívát pohyb, lehkost a neur itost. Neur itost vanutí je daná absencí forem: optických vjem a slov. P ání *jen vát* je tak také p áním rozplynout se a umlknout. Téma umlknutí najdeme ve sbírce *Vanutí* nap . ve ver–ích básn *Úd l vyznáním: um út píse v bytí znamená mimostrunu*. V kontextu t chto ver– chápu *vanutí* jako zp sob proflívání bytí, tedy jako rozplynutí se ve v–em, co jest, kteréfto rozplynutí vede k nev domí ni eho konkrétního. Pro tuto v–eobsafnost p elévající se v bezobsafnost lze *vanutí* p ípodobnit k mystické zku–enosti, p í nífl se

¹⁰⁵ Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1990.

podle Mistra Eckharta subjekt nachází ve stavu, v něm nejsou žádné formy: šdu-erpá nevy-í blaženost [...] z toho, že se ponoří do pustého božství, kde není žádného díla ani obrazu,¹⁰⁶ a v něm podle Jana Taulera zaniká jakékoli v domnění, tedy i Boha a sebe: šduch ztrácí sebe sama a neví již nic o Bohu ani o sobě, nezná stejné ani nestejné a nezná vůbec nic z toho, co jest, nebo se ponoří do hlubin Boží jednoty a zapomněl na všechny rozdíly.¹⁰⁷

V poslední sloce dochází k obratu: zatímco v prvních dvou se mluvčí brání tomu stát se ničím, zde ten, kdo se ničím stává, je Bůh. Bůh je zde představen, jako bůh-dítě, tedy bůh, který ještě není sám sebou, který se bohem teprve stane. Za podmínky, že Bůh bude bohem stávajícím se, je mluvčí ochoten být ničím. To, čím se mluvčí stane, však mluvčí Bohu nadiktuje sám: *zav s mne jako sí*. Mluvčí se sice stává ničím, co má formu, stává se *sítí*, ale zachovává si mnohé z povahy *vanutí*, a to jak pohyb, ježto se síť pohupuje, tak lehkost a neurčitost, nebo se v ní stíhají místa, kdy je ničím, vlákny, s místy, kdy je ničím, oky, jimiž volně prochází vzduch. Svými oky a vlákny v sobě spíná motivy oka a lyry z předchozích slok (vlákna lze přirovnat ke strunám lyry); oka a struny však prochází proměnou: oko síť je okem, které nevidí, kterým provívá vítr,¹⁰⁸ a struny lyry jsou strunami, které nehrají. Obraz síť napařený mezi dvěma cedry odkazuje na antický mýtus o Dionýsovi narození: malý Zeus byl ukryt v houpačce síť napjaté mezi dvěma stromy, aby zavěšen mezi nebem a zemí, unikl svému otci Kronovi, který se jala pohlídat své děti.¹⁰⁹ Síť se stala úkrytem nikoli proto, že by Dionýs skrýla (síť není oponou), ale protože byla umístěna do neurčitého místa mezi nebem a zemí, do místa, kde kromě vánku a ptáka nic není. Budeme-li síť chápat metapoeticky jako texturu básně, pak básně aby síť nic neukazuje, nic neříká, nýbrž lehce se pohupující nese neurčité metafyzické. Síť je napnutá v prostoru vytvářeném dvěma póly touhy: *mezi dvěma cedry touhy mé zav s mne jako sí*. Právě touha, přání přiklenout prostor mezi dvěma, mezi muflem a fénou, mezi lovčem a Bohem, je odpočítána básně *Touha* tím, co dává básním impuls.

¹⁰⁶ Eco, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo, 2007. 1366137.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Srov. verš básně *Smrt umírajícího na sadě*: *A vítr oří vzdouvá / plachty mých vějířek*.

¹⁰⁹ Thibaud, Robert-Jacques. *Dictionnaire de mythologie et de Symbolique grecque*. Paris: Éditions Dervy, 2007.

5. Závěr o mezi obrazem a vanutím

Ve sbírce *Vanutí* se vyskytují tři tematické roviny, jimiž jsou láska, tvorba a bořství. Tyto roviny se v nich setkávají v básních, jako je *Touha* a *Smrt umírajícího na sad*, na základě toho, co je jim společné, prostupují. Společné jim je vztahování se k druhému. Tímto druhým je na konkrétních rovinách třeba, skutečnost a Boh. K prostupování dochází mnohoznačností symbolů (*Touha*). Základním směřováním sbírky je touha lyrického subjektu dosáhnout druhého, poznat jej a splynout s ním. Vztahovost se projevuje v syntaktických deformacích jako je zpermutování nepředmětů sloves (*Milím vás, jablone* in *Smrt umírajícího na sad*). Avšak permutování touhy je pro lyrický subjekt nedosažitelný (kruhový pohyb směřující od subjektu nikoli k objektu, ale zpátky k subjektu in *Touha*) nebo si lyrický subjekt splnění touhy sám odpírá (*na slastné vnuknutí mám na mě odepení* in *Strpení*). Druhý, který je nepoznatelný, se lyrickému subjektu jeví jako perelud vlastního v domě (*zdání!*; *Trváme slávou p izrak* in *Ve ere ó*). Vnímání druhého jako pereludu se projevuje vyufitím metafor-opon, které druhého ukazují vždy jen z určitého aspektu, z jakého se subjektu jeví, a skrývají peritom jeho celou podstatu (*ím jsem ti perítomna, / fle ufl mi jenom naslouchá—jako záv su Dodony, / v který jsem slofena?* in *Píse milenky*). Nepoznatelnost druhého se projevuje i ve vyufití oxymoron, které vystihují stav souasně blízkosti tla a vzdálenosti dvou v domě (*K tob se vzdaluji* in *Plá milenky*; *k vám z lofe sestupuji, p icházím ó ó A p ece od* in *Smrt umírajícího na sad*) i stav existence a nezjevnosti Boha (*Plá symbol*). S pojmáním druhého jako odrazu v domě souvisí motivy reprezentace (obraz, socha in *Obraz*). Avšak nepoznatelnost druhého není konstatována jako jediný platný fakt. Nebo poznatelnost druhého je popírána, ale nikoli popírána je vytvářená nejistota poznání, a to například mezi dvěma póly: mezi ano a ne (*Trhání leknín*), mezi jevením se a skrýváním se (*Plá symbol*), mezi skutečností a zdáním (*Obraz*). Realita skutečnosti je navíc podkopávána ireálnými obrazy, v nichž imaginativní svět je perirovnáván světu reálnému (*rosa klenot* in *Touha*), obrazy, mezi jejichž prvky probíhají imaginativní abstraktní vztahy (*Jsi v plameni, jsi ve h ív / b lou— r flových* in *Plá symbol*), i obrazy vytvářejícími peredstavovněuchopitelné celky (*Splav l ny roz—um l se v louce mrak* in *Píse milenky*).

Vanutí se tedy jeví jako zrcadlový labyrint, kde není jasné, co je obraz a co skutečnost. Tato poloha sbírky, charakteristická množstvím obrazů a významů, je doplněná polohou druhou, reprezentovanou motivem *vanutí*, které je stavem v domě

otvírajícího se v-emu, ale neobsahujícího nic konkrétního. Tyto dvě polohy představují polaritu mezi formou a informelem.¹¹⁰ Zatímco forma je především strukturujících úvah, informel je výzvou k proflívání. Zatímco vnímání forem je distantní, proflívání informelu je participující. Informel se rodí z forem, a to jejich deformováním, jako například jejich spojováním v metafory, symboly a oxymórony. Mezi dvěma složkami metafory, mezi mnohými významy symbolu a mezi dvěma póly oxymóronu vzniká prostor transcendence. Tento neurčitý prostor, v němž dochází k prolínání představ a spojování protikladů, je místem sugesce vágního boflství a bytí. V roce 1964 byl Vladimír Holan otázan, co šdělá poezii poezií. Holanovu odpověď lze vztáhnout jifl na jeho sbírku *Vanutí z tícátých let*: šNeváhal bych říci, že je to atmosféra metafyziky, v níž jediní je myšlenka, offivená celým bytím lovka (Holan 2006, 519). Dopluje ji jeden Holanův výrok zaznamenaný Vladimírem Justlem v roce 1972: šMetafyzika je v-echo, co nás představuje (Holan 2006, 536).

¹¹⁰ Koncepce formelu a informelu vychází z Bachelardova vymezení imaginace formální a materiální, které představuje v díle *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (Bachelard 1990).

Resumé

Práce se pokouší zodpovědět otázku, jakým způsobem číst sbírku *Vanutí* Vladimíra Holana, a odpověď hledá mezi pojmy *mimesis* a *manýra*. Po teoretickém úvodu nastiňuje význam těchto pojmů, práce sleduje, jak se váhání mezi *mimesis* a *manýrou* od třicátých let projevovalo v kritické recepci této sbírky. Následující interpretace básní se zaměřuje na analýzu jazykových deformací a obraznosti sbírky. Váhání mezi *mimesis* a *manýrou*, tj. mezi autonomní estetickou strukturou a novou výpovědí o světě, se ukáže být konstitutivním rysem sbírky.

Summary

In the thesis, the author tries to answer the question, "How to read the poetry of *Vanutí* by Vladimír Holan?" she tries to decide whether it should be considered with respect to *mimesis* or *maniera*. After a theoretic introduction which outlines the meaning of these terms, the author aims at retracing the hesitation between *mimesis* and *maniera* that can be seen in the reception of this collection during the 1930s. The following part of the thesis contains interpretations of some of the poems which focus on the analysis of language deformations and the imagination of the collection. The hesitation between *mimesis* and *maniera*, i.e. between an independent aesthetic structure and a new enunciation of the world, is finally revealed as one of the constitutive traits of the collection.

Přelohy

Adam Michna z Otradovic: Rána flivota od ruky Spasitele (in Česká Mariánská muzika)

Básnické dílo. Texty písní 1647 ó 1661. Praha: NLN, 1999. 32.

Raní mne: v-ak jaká rána?
Rána z ruky Krista brána.
Vskutku není to ran ní,
kdyf jde z lásky, ne z han ní.

Onen mrzký lokají ek
a ne istý myslive ek
jiným a svou st elou hrozí,
mé srdce se ji nezhrozí.

Lu i-t své láska Boffí
natáhla jest: a své zboffí
vyst elila. Ach, má du-e!
nemil j lstivé Venu-e.

Který si v-e dob e p eje,
nech se té p í-e e sm je.
A jest Bohu cíl a konec,
to chce Jeffí-mít nakonec.

Lítej, ó st elo laskavá,
v srdci lidském pronikavá,
nep estávej mne raniti,
zlou krev ze mne vypuditi.

Raní, raní Krista láska!
po nífl bývá velká ástka
nebeského veselení
bez odkladu, bez prodlení.

Kdofl by tak ran ný býti
nefládal a s smrti sjíti?
A se smrt tam nenachází,
kdyfl Jeffí–do srdce vchází.

Vítej, st el e milující,
lidské srdce zbojující,
ím více bude–raniti,
tím více bude–hojiti.

Pierre Ronsard: Sonnet LXI (in Amours de Cassandre)

Les Amours. Paris: Gallimard, 2006. 53

[í]

Là je sentis dedans mes yeux couler
Un doux venin, subtil à se mêler
Où l'âme sent une douleur extrême.

[í]

Órigenés: *O Písni písni*

Praha: Hermann & synové, 2000. 169.

Ten, kdo jednou zaho el v rnou láskou k Boflímu Logu; ten, kdo podle slov prorokových *vybraným kopím* utrfil sladkou ránu; ten, kdo je proklát milostnou zbraní jeho poznání (gnóze) natolik, fle vzdychá touhou po n m ve dne i v noci; natolik, fle nem fle o ni em jiném mluvit, fle nechce o ni em jiném sly–et, fle nedokáfle na nic jiného myslet, fle mu nelze po ni em jiném prahnout a toufit a v nic jiného doufat, nefl

v N ho jediného ó taková du-e právem íká: Zran na jsem láskou. P ijala totiž ránu od toho, o n mfl pí-e Izaiá=: *U inil ze mne vybrané koptí, ve svém toulci mne ukryl.*

o len ten potó ik

Láska a smrt. Výbor lidové poezie. Ed. Franti-ek Halas, Vladimír Holan. 29.

o len ten potó ik
pod tú skalú hu í?
Asna on tú skalú
milovati ú í?

Ach, zvu len, potó ku,
pekným, tichým hlasom;
o se nedá chvílkou,
to sa poddá asom.

Ke som moju milú
po prvý raz videl,
ona sa ma bála,
já som sa jēj stydel.

Ke som moju milú
milovati u il,
ach, o som sa ja jēj
aj sebe namu il!

Vfddycky hovorila,
vfddy ina myslela,
vfddy sa myseløjēj
na in-é menila.

František Hrubín: Úplně k

Zpíváno z dálky. Praha: Československý spisovatel, 1967. 82.

fíznivé ruce mé se opíjejí
na pání milé ino ó
neboj se, noci, sladké vlasy její
rozlítí jako víno.

Mdlé prsty svých tel rozhrnují kvítí
na kraji tvého lna ó
Na konci louky odcházejíc svítí
nahými zády luna.

Soupis poufřité literatury

A. Holanovo dílo:

Holan, Vladimír

1999. *Jeskyn slov*. Spisy, sv. 1. Praha a Litomyř: Paseka.

2000. *Ale je hudba*. Spisy, sv. 2. Praha a Litomyř: Paseka.

2004. *Babyloniaca*. Spisy, sv. 9. Praha a Litomyř: Paseka.

2007. *P eklady I ó [Rainer Maria Rilke]*. Spisy, sv. 11. Praha a Litomyř: Paseka.

2006. *Bagately*. Spisy, sv. 10. Praha a Litomyř: Paseka.

B. Literatura p římó týkající se Holanova díla:

Blaff ek, P emysl

1991. *Sebeuv dom ní poezie (Nad básn mi V. Holana)*. Pardubice: Ústav pro eskou a sv tovou literaturu SAV, Akcent.

Dierna, Guiseppe

2005. šKabelogramy z Erebu: Holanova poezie jako komunikace a vzdálenostř. Sborník k výstav řVladimír Holan ó No ní hlídka srdceř. Praha: KANT a Památník národního písemnictví.

Galmiche, Xavier

2009. *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905ó1980)*. Paris: Institut d'études slaves.

Hora, Josef

1959. řVanutíř. *Poesie a řřivot ó Úvahy, studie, sondy*. Praha: eskoslovenský spisovatel.

Justl, Vladimír

1965. šTriumf smrti Vladimíra Holana (Poznámky k vývoji a interpretaci básnickovy rané epiky)õ. *eská literatura* 6. 3996417.

Kalista, Zden k

1933. (Pod pseudonymem Václav Hrbek). šT i lyrické knihyõ. *Lumír* 59. 2166221.

Koryntová, Lucie

2009. šVlásti tichým slovemí Holanovy p eklady Rilkovy francouzsky psané poezieõ. *Plav* 4. 47650.

Králík, Old ich

1943. šHolanova prózaõ. *ád* 9. 1776184.

Králík, Old ich

1937. šOrfická lyrikaõ. *Listy pro um ní a kritiku* 18. 4016408.

Opelík, Ji í

2004. *Holanovské nápov dy*. Praha: THYRSUS.

Petrufelková, Alena

2000. šŠNapadlo mne: And l v nev stinci÷ (tená Bible Vladimír Holan)õ. *Souvislosti* 2/44. 816105.

2006. šŠA byly knihy, knihy, ach, jeřl zm nily t v tepech mízních÷ N kolik poznámek k Holanov etb õ. *Vladimír Holan a jeho souputníci*. Sborník p ísp vk z III. kongresu sv tové literárn v dné bohemitiky. Praha: Ústav pro eskou literaturu AV R, 2006. 1346147.

Pí-a, A. M.

1971. šVanutíõ. *T icátá léta. Kritiky a stati*. Praha: eskoslovenský spisovatel. 100.

Stich, Alexandr

1996. ŠN kolik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie. *Od Karla Havlíka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*. Brno: Torst.

Malda, F. X.

1932/1933 a. š. íkání o ty ech básnících. *Malda v zápisník 5*. Praha: Otto Girgal. 123/137.

Trunka, Michal

2000. š. Deformace slovesných valencí v Holanov sbírce *Vanutí*. *eská literatura 5*. 484/501.

Vojvodík, Josef

2008. š. « T lo má více t l » : zhmotnění nehmotného a slovo (a t lo) jako « objet ambigu » a « verbal icon » (Holan, Reynek). *Povrch, skrytost, ambivalence ó Manýrismus, baroko a (eská) avantgarda*. Praha: Argo. 145/184.

C. Ostatní literatura:

Katechismus katolické církve. Praha: Zvon, 1995.

Bible. Ekumenický překlad. Biblická společnost v SR, 1990.

Bibli svatá. Praha: Biblická společnost britická a zahraniční, 1939.

Láska a smrt. Ed. František Halas, Vladimír Holan. Praha: Odeon. 1984.

Adam Michna z Otradovic

1999. *Básnické dílo. Texty písní 1647 ó 1661*. Praha: NLN.

Aristoteles

2008. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: Oikoymenh.

2007. *Poétique*. Přeložil Michel Magnien. Paris: Le Livre de Poche.

Barthes, Roland

1982. *L'effet de réel*. Coll. *Littérature et réalité*. Paris: Édition du Seuil. 826
90.

Bachelard, Gaston

1990. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José
Corti.

Bílek, Petr A.

2003. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host.

Blanchot, Maurice

2002. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.

Bonnefoy, Yves.

2001. *L'Acte et le lieu de la poésie*. *L'Improbable*. Paris: Gallimard. 1076133.

2006. *Šakt a místo poezie*. *Eseje*. Zblou: Opus. 29648.

Bridel, Fridrich

1999. *Básnické dílo*. Praha: Torst.

Bezina, Otokar

1916. *Básnické spisy*. Praha: Spolek výtvarných umlc Mánes.

Červenka, Miroslav

2003. *Fikce a ty lyriky*. Praha: Paseka.

de Certeau, Michel

1995. *La fable mystique*. Paris: Gallimard.

Dionysios Areopagita

2005. *Listy; O mystické theologii*. Přeložili Vojtěch Hladký a Martin Koudelka.

Praha: Oikoymenh.

Duras, Marguerite

2004. *Moderato Cantabile*. Paris: Édition de Minuit.

Eco, Umberto

2007. *Um ní a krása ve st edov ké estetice*. P elofil Zden k Frýbort. Praha: Argo.

Genette, Gérard

1976. *Mimologiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Grün, Anselm

1994. *O ml ení*. P elofil Josef Hermach. Kostelní Vyd í: Karmelitánské nakladatelství.

Hamon, Philippe

1982. *šUn discours contraintõ*. Coll. *Littérature et réalité*. Paris: Édition du Seuil.

Hocke, Gustav René

2001. *Sv t jako labyrint ó Manýrismus v literatu e*. P elofili Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Ji í Pelán, Jaromír Povej-il a Ji í Strom-ík. Praha: Triáda/H & H.

Hrubín, Franti-ek

1967. *Zpíváno z dálky*. Praha: eskoslovenský spisovatel.

Jenny, Laurent

1990. *La parole singulière*. Paris: Belin.

Jollet, Étienne

2007. *La Nature morte ou La Place des choses*. Paris: Hazan.

Lakoff, George; Johnson, Mark

2002. *Metafory, kterými flijeme*. P elofil Mirek ejka. Brno: Host.

Lurker, Manfred

1999. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad.

Magnien, Michel

2007. *Introduction à Aristote. Poétique*. Paris: Le Livre de Poche.

Mallarmé, Stéphane

2003. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.

Michon, Pierre.

2007. *Opus*. Přeložila Mirka Těvříková. Praha a Litomyšl: Paseka.

Origenés

2000. *O písni písni*. Přeložil Martin C. Putna. Praha: Hermann & synové.

Parke, Herbert William

1967. *The Oracles of Zeus at Dodona, Olympia, Ammon*. Oxford: Basil Blackwell.

Pascal, Blaise

2004. *Pensées*. Paris: Gallimard.

Platón

1993. *Symposion*. Přeložil František Novotný. Praha: Oikúmené.

Pliny starší

2007. *Histoire naturelle*. Paris: Gallimard.

Ricoeur, Paul

1997. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil.

Rilke, Rainer Maria

2006. *Vergers*. Paris: Gallimard.

Ronsard, Pierre

2006. *Les Amours*. Paris: Gallimard.

Malda, F. X.

1932-1933 b. šN co o nové lyrice. *Malda v zápisník 5*. Praha: Otto Girgal. 288-296.

Thibaud, Robert-Jacques

2007. *Dictionnaire de mythologie et de Symbolique grecque*. Paris: Éditions Dervy.

Víart, Dominique; **Vercier**, Bruno

2008. *Souasná francouzská literatura*. P edlofili Jovanka Motolová, Petr Dytrt, Ladislav Václavík a kol. Praha: Garamond.