



Hodnoty a hranice.
Svět v české literatuře,
česká literatura ve světě

Vladimír Holan a jeho souputníci

Sborník příspěvků z III. kongresu
světové literárněvědné bohemistiky
Praha 28. 6. – 3. 7. 2005

Svazek 2

Editor Vratislav Färber

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z90560517
(*Výzkum české literatury od nejstarších dob do přítomnosti,
a to v jejích aspektech historických, teoretických, interpretačních
a dokumentačních*).

Publikace vyšla v rámci grantu GA ČR 405/05/H526
Nadnárodní dimenze české národní literatury.

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006
ISBN 80-85778-52-1 (2. svazek)
ISBN 80-85778-50-5 (soubor)

Obsah

Znamení doby

Žoržeta Čolakova: Vladimír Holan a česká meziválečná avantgarda /11

Vladimír Křivánek: Vladimír Holan – zrození básníka /20

Jaroslav Med: Vladimír Holan a Mnichov 1938 /28

Dobromir Grigorov: Vidění a paměť v české poezii čtyřicátých let 20. století /33

Josef Štochl: „Nejprve hlína“ aneb „Zářivý Bůh“, „země Tma“ a temný jas zpěvu. Těžítka světa díla Jiřího Ortena a jeho čtyřstopý jamb /40

Iva Málková: Vztahy mezi Vladimírem Holanem a Vilémem Závadou (Ve světle korespondence a zádušní řeči) /51

Křižovatky kultur

Irina Poročkina: „Vášnivá duše teskní...“ Vladimír Holan překládá Lermontova /65

Pavol Winczer: Vladimír Holan a Cyprian Kamil Norwid /72

Miloslava Slavíčková: Recepce básní Vladimíra Holana ve Švédsku /82

Anne Hultsch: Holanova *Noc s Hamletem* v překladu Reineru Kunzeho /94

Clarice Cloutier: Holan v anglickém a francouzském překladu. Sémantika, syntax a symbióza /103

Petr Mareš: „Mors ascendit per fenestras.“ K vícejazyčnosti v poezii Vladimíra Holana /117

Jiří Holý: K jednomu kontextu Holanovy básně *Cesta mraku* /126

Alena Petruželková: „A byly *knihy*, knihy, ach, jež změnilly tě v tepech mizních.“ Několik poznámek k Holanově četbě /134

Komentáře a interpretace

Michael Špirit: Poezie a komentář /151

Petr Šrámek: Holana Holanem. Poznámky doležalovské /158

Karel Piorecký: Holanova *Noc s Hamletem*. Poznámky k dialogičnosti básně /170

Olga Kubeczková: Dopis jako svébytná forma milostné komunikace v poezii Vladimíra Holana /180

Marcela Pátková: Povaha lyrického subjektu v Holanově sbírce *Na sotnách* /188

Urs Heftrich: Poznámky k Blažičkově interpretaci *Noci s Hamletem* /196

Díla a slova

Radomil Novák: Génus – Osud – Hudba – Smrt /205

Antonín Petruželka: Holan a Blatný, hloubka a povrch? /217

István Vörös: Holanova *Toskána* /230

Zuzana Stolz-Hladká: Slovo-zed' a slovo-klec (Holanovo a Weinerovo slovo) /237

Xavier Galmiche: „...všechny mé nákresy a průplety a meandry byly by příliš zvířené...“ *Torzo* Vladimíra Holana aneb rozluka s pokušením symbolismu /250

Irena Vaňková: „Ó vidět lidský hlas...“ Hlas, řeč, zpěv a křik v poezii Vladimíra Holana /259

Závěrečné poznámky (O III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky – O sborníku příspěvků z kongresu – Ediční poznámka k 2. svazku) /273

Jmenný rejstřík /277

Obrazová příloha /285

To potom zústaneme

ještě chci ležet.

ZNAMENÍ DOBY

...

Vladimír Holan a česká meziválečná avantgarda

ŽORŽETA ČOLAKOVA

Vliv avantgardy na Holanovu poezii se obvykle posuzuje jako letmá epizoda *Blouznivého vějíře* (1926), v němž se ozvěna poetismu projevila jako touha po nové senzibilitě prožitku světa. Nazývá je tuto svou prvotinu „hříchem mladí“, Holan jako by předurčil pohled literární kritiky na svůj vztah k avantgardě.

I když souhlasíme s jeho rezervovaným oceněním vlastní prvotiny, nemůžeme se nezastavit nad otázkou procesu jeho básnického formování v kontextu meziválečné avantgardy, kdy byl poetismus jenom jedním z projevů moderního myšlení, a nikoliv jediným významným jevem vývoje české poezie tohoto období. Nesmíme zanedbat pestrost uměleckých tendencí, které se velmi často neomezují na rámec určitého programu, a díky tomu umožňují, aby básnický talent překonal konvenční, programově vyhlášené názory.

Po *Blouznivém vějíři* se objevují verše prokazující zrození velkého tvůrce, který je schopen nastínit nové perspektivy českého básnického jazyka a zároveň uskutečnit kultivovanou syntézu evropského moderního myšlení. Co se týče evropského kontextu, nejčastěji je Holan zařazován do linie předznamenané Mallarméem, Valéryem a Rilke (Moldanová 2002: 70–71), kteří se stejně jako on do avantgardy přímo nezařazují, ale mají velmi důležitou roli pro vymezení její estetické a poetologické hranice.

Holanovy sbírky ze třicátých let – *Triumf smrti* (1930), *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) – už nastiňují výstižný profil básníka, jehož hlavním trvalým rysem je intelektuální snaha proniknout do složitě světa intersubjektivní. Sám básník si uvědomuje svůj principiálně nový postoj k poezii, o čemž svědčí rekonstrukčně-evokační tón první z těchto sbírek,

Triumfu smrti. Lyrický subjekt zde hledí na svůj dosavadní život jako na něco uplynulého a neopakovatelného, ale vlastní zkušenost chápe ne jako sled prožitých okamžiků, nýbrž jako vývoj vnitřního pohledu na svět. V této perspektivě se explikují určité reminiscence na proměny jeho básnického vidění. Tyto fáze jsou zřetelně naznačeny v první básni *Triumfu smrti*, v Mladosti:

Jak bych tě zřel, pěstoune barev prudkých, Vlamincku,

[...]

bylo mi deset let... Byly to samé čáry,
chlupatý kubismus všeho, co sahá pod.

[...]

a ještě hra, hra, která proměnila
v osvobodivý tanec každý sval

[...]

dnes, oslněný bouřemi, budeš si jednou, prahna,
svítiti na strunu, jež tichne, tichne, tichne.

(Holan 1999: 9, 10, 12)

Vlaminck a fauvismus se svým dynamickým senzualismem, kubismus rozkládající hmotu na neidentifikovatelné věcné tvary, poetistická hravost, která mění všednost v magický kolotoč, až po katastrofismus a existenciální bolesti expresionismu, jež Holan poznává v poezii Georga Trakla – všechny tyto avantgardní tendence zaznívají v jeho poezii ze třicátých let a vytvářejí syntézu nové imaginace. Naznačené estetické tendence mají společnou koncepční základnu – vyznačují se odklonem od lineárního modelu, ve kterém se skutečnost zjevuje ve své podstatě a vynucuje si tak víru ve svou poznatelnost. Na rozdíl od mimetického vidění a reprodukčního ztvárnění, v němž se výjev stává pro pozorovatele vnějším a dochází k oddělení vědomí a světa, Holan – stejně jako avantgarda – zdůrazňuje vztah subjekt-znak, což přináší subjektivní interpretaci světa.

Vztah Holanovy poezie a avantgardy není jednoduchý a občas je dokonce těžko rozeznatelný. Tak například jeden z citovaných veršů „Byly to samé čáry, / chlupatý kubismus všeho, co sahá pod“

v rovině obrazného pojmenování poukazuje na Holanovu estetickou distanci vůči kubismu, ale ve formální rovině vyjadřování přesahuje jazykovou normu a implikuje nové chápání básnického jazyka jako zvláštního instrumentária sémantické sugesce. Apoziopeze, kterou Trunečka (2000: 491) pokládá za jeden z charakteristických rysů Holanovy poezie, navazuje na princip odmlčení jako rozpadu obrazného celku na různé fragmenty, jejichž samostatnost se projevuje buď syntézou různorodých prvků, a tím pro kubismus příznačnou montáží, nebo absencí určitých kompozičních jednotek, díky čemuž vzniká pocit metafyzické tajemnosti hledaného významu. V tomto smyslu, i když schází přímý odkaz na určitou avantgardní koncepci, se u Holana uskutečňuje vnitřní a ve velké míře produktivní dialog s intencemi příznačnými pro avantgardní estetiku.

Mnohem složitější je vliv poetismu. Ve zmíněných sbírkách ze třicátých let jsou patrné určité odstíny poetismu, které se projevují jen částečně a fungují spíš jako jeden z obrazotvorných principů, jenž vstupuje do vztahu s jinými, poetismu cizími principy. Senzualitu příznačnou pro poetismus lze cítit například v první z těchto sbírek (*Triumf smrti*) – zejména v cyklu *Zmizelá katedrála*, která obsahuje básně stroficky pravidelné a rytmicky hravé. Zde však senzuační příznak určité předmětné reality evokuje nesourodý smyslový vjem nebo je konfrontován se stejným příznakem jiné nesourodé věci, a tím se hmatatelnost obrazů metafyzicky dematerializuje:

ořechů vůně těžká
a vůně kadidla
jak účes visí

květen tvé líce na sních
tvé tváře

Zas padla krůpěj, hřímá
v čechrání fialek.
(Holan 1999: 26, 28)

Stejně jako v poetismu je tu metaforická asociace odvozena z oblasti smyslové, ale hned se vztahuje k protikladnému, byť zdánlivě příbuznému objektu. Toto neočekávané střetnutí heterogenních jednotek, majících společný senzuální příznak, nebo homogenních jednotek, odlišujících se svým senzuálním působením na lyrický subjekt, zesiluje proces dematerializace hmotného světa, což v dalších sbírkách vede až k postupnému odcizení lyrického subjektu od senzuálního doteku s realitou. Je-li v typickém poetistickém verši smyslovost základním podnětem asociačního proudu, u Holana se smyslovost obrazů přeměňuje v abstrakci. Například v páté části *Zmizelé katedrály*, v níž se objevuje obraz příznačný pro poetistickou představivost: „jablka slov teď vážím / na souhvězdí Vah“, se tento pocit hravosti rozkládá prostřednictvím souhry obrazů, které mají sice senzuální, ale sémanticky různorodý ráz:

svěcená voda sbírá
pláč ze slz stařeny,
karafiáty fresek
voní po kořeny,

kadidlo dosud modrá
se v účes hudební,
či je to třpytná odra
a hroznů dík a dní?
(Holan 1999: 34)

V důsledku tohoto střetnutí taktilních, sluchových a zrakových obrazných jednotek na stejné sémantické ploše se vytváří jednotný obraz, který převrací hmatatelnost jednotlivých prvků v halucinační montáž, zdůvodněnou pocitem tajemnosti katedrálního prostoru. Holanova poezie se postupně zaměřuje na vnitřní dimenze lidského nitra, v němž se odráží mnohotvárný, a dokonce protichůdný svět bytí. Vjem se pro něho stává především *setkáním ducha a hmoty* ve smyslu Bergsonovy definice. Vjemy v Holanově poezii slouží jako zóna prostředkující doteky subjektu a jeho

existenčního prostoru v procesu vnímání reality, ne ale tak, jak je tomu u poetistů, u nichž senzualita sladuje subjekt a objekt v harmonický celek.

Je-li vliv poetismu více či méně zřetelný v prvních Holanových sbírkách, autor se postupně ponořuje do skrytých rovin jevů, a tím jeho příbuznost s poetismem mizí. V duchu avantgardy začíná problematizovat hmotnost a hmatatelnost reality. Celek světa už není vyjádřen svými prvky, nýbrž se rozpadá do subjektivně prožitých fragmentů, aby pak dosáhl intelektuálně-imaginativní syntézy. Je to snaha rozbít ustálené představy existenčního řádu a prostřednictvím jazyka vytvořit novou existenční perspektivu. Právě tato kreativní funkce jazyka je zaměřena na ambivalentní proces desémantizace existenční zkušenosti a zároveň konstruování nových sémantických vztahů v rámci obrazného celku. Tím Holan problematizuje napětí mezi celistvostí bytí, chápanou jako snahu jazyka vyjadřovat *logos*, a jejími konkrétními projevy jako fragmentárními reflexy individuálního bytí. Pozoruhodné je to, že deformace jazykové normy se nejčastěji projevuje tam, kde se vyskytuje úsilí lyrického hrdiny odhalit ve svém individuálním prožitku odraz velkého smyslu *logu*.

Toto metafyzické chápání poezie vyzdvihuje novou funkci jazyka, který se jako sofistický nástroj sám stává zdrojem inspirace k uvažování o kódech skutečnosti. Prostřednictvím nekonvenčního sloučení obrazných jednotek hledá Holan cestu k rozšíření hranic reality směrem k odhalení nových, neverbalizovaných stránek. Avšak na rozdíl od surrealismu, který je oslovován iracionálními popudy, projevujícími se ve stavu bdělého snu a šílenství, Holan navrácí chaosu bytí jistý řád, i když truchlivý a znepokojivý. Právě v tom spočívá jeho novátorství: jazyk se u něj nestává jen určitým nástrojem vyjadřování světa, ale je mu i nástrojem intervence do existujícího chaosu světa a způsobem, jak modifikovat jeho absurditu a nesrozumitelnost v rébus, v němž křížící se slova vytvářejí nový smyslový řád. Nový systém obrazných znaků neodpovídá systému znaků referenčních – naopak, má relativně samostatnou sémantickou funkci, a tak se odpoutává od existujícího řádu bytí. Tím se básnický jazyk stává pro Holana meditativním

médiem představ o vztahu jazyka a lidské existence. V souladu s novátorským úsilím meziválečné avantgardy chápe Holan jazyk jako garanta individuální svobody a tvůrčí potence nově konstruovat sémantický řád života. Básník tedy chápe metaforické pojmenování – použijeme-li slova Wittgensteinova – jako „okultní“ proces. Pojmenování jako zvláštní, podivné spojení slova a předmětu je u něj postupem k vybudování nových vztahů slov a předmětů a tím k vytvoření nového ideového řádu lidské existence.

Jak jsme už upozornili, hledání hlubších souvislostí mezi *logem* a jeho konkrétním individuálním odrazem se v Holanově poezii neuskutečňuje, jak je tomu u poetistů, v rovině senzuačního vnímání. Je to tím, že senzuační typ obraznosti předpokládá zaměření především na jevy a jejich konfrontování na základě analogických vlastností, zatímco, jak na to poukazuje Přemysl Blažíček, Holanova myšlenka je zaměřena na procesy, nikoliv na jevy, a proto hledá analogické vztahy, nikoliv analogické vlastnosti: „Nezval vezme dva různé vzdálené jevy a postaví je vedle sebe, aby se v sobě volně zrcadlily. Holan vezme dva různé procesy a sloučí je, udělá z nich proces jeden“ (Blažíček 1991: 22). To znamená, že básník nepočítá pouze s vlastním poznáním a prožitkem – proto se vyhýbá bezprostřednímu sdělení a nehledá přímé emotivní působení. Aby dosáhl nadindividuálního pojetí intersubjektivit, vytváří jazyk, v němž se sémantické vztahy stále konfrontují a prolínají v rámci celého textu, aby tak zachytily hlubší zákonitosti lidské existence chápané jako proces.

Ať hrnčír, klenotník či blahý pěstitel
růží, cítiváš: kdos tě svádívá
přiblížit křehkost kamejí a něhu stél
pod nebezpečnou blízkost kladiva.

Ať drsný kovář, lamač skal, když přemíru
tvrdomi překonals ve vosk či jíl:
kdos, žádostivý hedvábí a kašmíru,
tvar pevný sluncem nebo slzou rozpojil.
(Holan 1999: 92)

Hádankovitost Holanovy obraznosti, o níž mluví Píša (1971), je v citované básni založena na principu vzájemné záměny sémantické funkce obou postav – hrnčíře a kováře, a jejich nástrojů – kladiva a jílu. Tím autor posouvá do popředí nesmiřitelný souboj protichůdností života, v němž nakonec pevný tvar vítězí ne silou, ale něžností. Srovnáme-li obraznost této básně s hádankovou výstavbou poetismu (Čolakova 1999: 78), uvidíme, že u Holana má tento strukturně-sémantický princip zcela jinou funkci. Poetisté zachovávají dvoudílnost hádankové struktury, a tím upevňují vztah věcné skutečnosti a smyslové asociace. Příkladem může být Nezvalova *Abeceda* nebo Halasův *Herbář*. Hádanková výstavba se uplatňuje také v surrealistických hrách, kde jsou její principy definovány jako pravidla obrazotvornosti. Podle Mukařovského existují dokonce surrealistické „básně-hádky“, příkladem mu je Nezvalův *Absolutní hrobař* (Mukařovský 1982: 674). Holanova báseň vychází ze stejné hádankové výstavby, ale jednotlivé prvky jsou násobeny a pak rozpojeny, aby mohly být použity ke konstruování nového obrazného celku.

Složitost Holanova obrazného systému se ještě zvyšuje uplatněním principu zdvojení určitých sémů: klenotník či blahý pěstitel růží, drsný kovář, lamač skal, vosk či jíl, hedvábí a kašmír a tak dále. Takovéto shromáždění sémanticky příbuzných jednotek je patrné i v textech poetistických a surrealistických, kde však sleduje jiné principy. Poetisté aktivují syntagmatiku časové linearity, zatímco surrealisté ignorují časovou rovinu a jejich obrazný celek připomíná montáž různorodých jednotek – prostorovost surrealistické obraznosti je podmíněna snahou zpředměňovat podvědomí a dávat mu věcný ráz. Uvedme zde úryvek Nezvalovy surrealistické básně *Absolutní hrobař*, kde se objevuje stejný obraz kladiva:

Kladivo
Majestátně se vymršťující do výše
Bere na sebe podobu
Šibeníc
Přilepených ke zdi
V hloubi zahrádek

Šibeníc
Na nichž se houpají
Záhrobní stíny
Vyvrácených stromů
S šíleně rozevlátou korunou
(Nezval 1958: 71–72)

V citované básni je použit princip zrcadlení, přičemž se odražený obraz stále přeměňuje do jiných podob: kladivo = šibenice = stíny stromů. Střídání obrazných proměn se uskutečňuje jako popis jednotlivých jevů. U Holana je stejný princip hromadění paralelně prolnut s principem křížení jednotlivých úseků a zdvojení jejich sémantických prvků. Tato cílevědomá složitost obrazné konstrukce poukazuje na to, že Holan dobře zná některé podstatné obrazotvorné postupy příznačné pro avantgardu, ale komplikuje je a uskutečňuje souběžně. Tuto metodu básník podřizuje své předem promyšlené ideji a neponechává ji libovolnému proudu asociací.

Složitost Holanova jazyka bývá literárními kritiky obyčejně vysvětlována jako důsledek znásilnění významové výstavby a nepřirozeného používání neologismů. Avšak nesrozumitelnost básnických výtvorů se nesmí posuzovat jako tvůrčí slabina, nýbrž jako výsledek estetického rozdílu mezi autorským záměrem a čtenářským očekáváním. Tato otázka nutně implikuje tázání se po různých názorech o významu *ontologické reality* samé v jejích souvislostech s *básnickou realitou*.

Sledujeme-li Holanovy verše ve světle básníkova vývoje, zjišťujeme, že kritické a čtenářské nepochopení, které jako by bylo neoddelitelné od osudu jakéhokoliv velkého talentu, je také zdůvodněno Holanovým nekonvenčním postojem vůči programově ustáleným modelům. Holan překonává avantgardu syntézou obrazotvorných principů příznačných pro různé avantgardní směry a tím se stává prvním českým představitelem postavangardy, a to v době, kdy avantgarda má stále velmi silnou pozici v literárním i výtvarném myšlení. A právě v tom spočívá jeho průkopnická role ve vývoji moderní české poezie.

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

ČOLAKOVA, Žoržeta

1999 *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu* (Praha: Karolinum)

HOLAN, Vladimír

1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Praha–Litomyšl: Paseka)

MOLDANOVÁ, Dobrava

2002 *Česká literatura období avantgardy (1918–1945)* (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982 Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, in *Studie z poetiky* (Praha: Odeon)

NEZVAL, Vítězslav

1958 *Dílo 11. Veliký orloj* (Praha: Československý spisovatel)

PÍŠA, Antonín Matěj

1971 *Třicátá léta. Kritiky a stati* (Praha: Československý spisovatel)

TRUNEČKA, Michal

2000 Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce *Vanutí, Česká literatura*, č. 5, s. 484–501

Doc. Dr. Žoržeta Čolakova, Plovdivski universitet Paisii Chilendarski

Vladimír Holan – zrození básníka

VLADIMÍR KŘIVÁNEK

Zrození každého básníka je natolik intimní, hlubinné a obtížně vysvětlitelné mysterium, že literární historie, pokud se nechce ocitnout ve sféře psychologických hypotéz či neverifikovatelných soudů a chce zůstat disciplínou povýtce vědeckou, zůstává před tímto problémem v jistých rozpacích. Při rekonstrukci geneze básníka stojíme často bezradni nad otázkami, proč jeden básník se vymkne z mnohohlasí generačních daností a dotvoří se svým dílem v osobnost bohatou a výjimečnou, zatímco jiný ustrne v průměru a další zůstane jen echem cizích hlasů. Tyto otázky ještě zřetelněji vystupují při sledování zrodu osobnosti tak komplikované a mnohotvárné, jakou byl Vladimír Holan. My se soustředíme pouze na sbírku *Blouznivý vějíř* se záměrem přispět tak k objasnění počáteční fáze zrození velkého básníka.

Literární historie si vytvořila jistý soubor nástrojů, metod a postupů, interpretačních strategií, které jí slouží k přesnějšímu postižení geneze básníka, popisuje však většinou pouze okolnosti vzniku díla nebo interpretuje dílo samo. To podstatné, osobnost básníka, která se dílem dovršuje, zahlédne pouze v pozadí za existenciální šifrou textu, pokud ji nechce ponechat životopiscům a psychologům, aby nad dokumenty různého charakteru a různé míry autenticity spřádali matné obrazy duchovní tváře básníkovi. Jednou z cest, jak se ptát na otázky geneze básníka, je sledování literárněhistorického kontextu, z něhož konkrétní dílo vyrůstá, jímž se sytí a který také mnohdy přesahuje. Třebaže zrod geniálního básníka nelze vysvětlit pouze z dobového literárního kontextu, je právě tento kontext důležitým jevištěm, na němž se dramaticky rozvíjí dílo zrcadlící osobnost. Další osvědčenou cestou je sledovat samotné dílo jako text, jeho genezi, jeho místo v řetězu textů historických, soudobých i budoucích, intertextové vztahy a vazby, proměny poetiky a intence těchto proměn.

A konečně můžeme sledovat existenciální zdroje díla: je jedno, použijeme-li za tímto účelem životopisné či psychologické dokumenty různé provenience, mějme však na mysli, že naše úvahy by neměly být v rozporu se zjištěními kontextovými a textovými. Genezi básnické osobnosti lze poodkrýt souhrou těchto tří interpretačních možností – literárního kontextu, textu a existenciální situovanosti.

Co nám tedy odkryje kuse nastíněný obraz literárního kontextu?

I když bývá Holanovo dílo často vykládáno v jeho strmé monumentalitě, a básník tak stojí se svým tragickým pojetím světa v dějinách české literatury osaměle, jakoby bez předchůdců a soupeřů, lze jej přiřadit k básníkům, kteří se na přelomu dvacátých a třicátých let vyhraňovali jako protichůdci české básnické avantgardy. Ve sbírkách hlubinných existenciálních analytiků, Halase, Závady, Holana a Zahradníčka, došlo v těchto letech k negaci optimistického avantgardistického konceptu radostného světa pro všechny smysly. Jejich prvotiny byly ovlivněny ještě vládnoucím poetismem, ale záhy se vymezily proti poetice i ideologii avantgardy. Přinesly do poezie tragický životní pocit, různé podoby spiritualismu a transcendentální rozměr života i tvorby. Jsou pro ně příznačné niternost básnické výpovědi, gnozeologická nedůvěra k pouhému básnickému senzualismu a mučivé pochybnosti o smyslu poezie. Hédonismus poetismu nahradili disharmonicky prožívaným světem, poezii lačně otevřenou senzacím smyslů antitetickým básnickým výrazem. V inspirativních návratech hledají své předchůdce: obdivují dílo Březinovo a dědictví francouzského symbolismu (Baudelaire, Mallarmé a Valéry), přitahuje je básnický expresionismus, hlavně dílo Traklovo, nalézají cestu k poezii Weinerově a Demlově, silně je ovlivňuje pozdní tvorba Rilkeova. Láká je temný pól lidské existence a jsou fascinováni tématem smrti, které se stává východiskem jejich básnických meditací. I tituly jejich sbírek z roku 1930 o tom zřetelně vypovídají: František Halas – *Kohout plaší smrt*; Jan Zahradníček – *Pokušení smrti*; Vladimír Holan – *Triumf smrti*. Tento jejich zápas o básnickou osobitost se odehrává na konci

dvacátých let, v době doznívání poetismu a ostrých generačních diskusí mezi levicově orientovanými umělci, kdy česká poezie prochází procesem spiritualizace a zniternění, odvrací se od optimismu, hravosti a kolektivismu avantgardy a směřuje k postižení existenciální tíhy, životní tragiky, společenské nejistoty, lidské samoty a osudovosti. Tato změna, kterou signalizovala již sbírka Josefa Hory *Struny ve větru* (1927) se svými emblematickými motivy času a ticha, se stala také návratem k intimitě a reflexivnosti poezie.

Ale vraťme se k Holanovým prvním veršům. Zvykli jsme si totiž přijímat Holanovy básnické začátky, které reprezentuje jeho prvotina *Blouznivý vějíř* z roku 1926, jako něco nepatřičného, jako soubor nezralých juvenilních básní, jako „hřích mládí“, v čemž nás utvrzuje s razancí sobě vlastní sám autor: „Někdy v septimě jsem napsal předčasně knížku veršů Blouznivý vějíř. A bylo to špatné. Je to hřích mládí...“ (Holan 1988: 400). Sbírka má však velký význam pro postižení literárněhistorického kontextu, do kterého Holan vstupoval, i pro genezi básníka samotného. Jednadvacetiletý Holan vydává svou sbírku v době vrcholícího poetismu, který byl tehdy nejen moderním, ale i módním, s dravostí avantgardního mládí odsunul do pozadí autory starších generací a tradičních poetik, osvobodil obraznost, poukázal na zdroje čisté lyričnosti a zbavil českou poezii racionalismu i tendenčnosti.

Co nám ukáže druhá interpretační strategie, letmá analýza textu?

Čteme-li Holanův debut, nalezneme zřetelné vlivy poetistické poetiky v obraznosti, ve fantazijním bloudění exotickými kraji, v asociativní výstavbě řady básní, v hravosti a vynalézavosti, s jakou spřádá své imaginativní féerie. Sám název sbírky naznačuje adjektivem „blouznivý“ nenaplněnou touhu i snivost, neskutečnost a fantasknost, substantivem „vějíř“ odkazuje zase ke kurtoazii milostného mámení. Motiv okouzlené snivosti je ještě podtržen motem: „Snivý kuřáku, který jsi bděl nad vášnivým časem / deštivých nocí podzimu, naslouchej dále stínům / měnícím se v housle a loutny –“ (tamtéž: 10); motiv vějíře najdeme jednak ve významu kurtoazním: „Tyrkysy zářijové / Momian dobře zná a tajemství / Zábavy večer-

ra vějíře její nové / Na velkém melounu se noci zobrazí“ (tamtéž: 15), a jednak ve významu odvanuté vzpomínky: „Byls dobrodružně smuten / Obrazy hvězdných adventů zmíraly bouří sněhovou / A vějíř večerní zavál tvůj hořký stín / Na konci světa v dobách vzdálených“ (tamtéž: 40). Bláhová touha žene poetistického snivce do exotických vzdálených krajin a míst (v kusé topografii jednotlivých básní sbírky se mihnou například Jeruzalém, Mount Everest, Kartagina, Krym, Cařihrad, Rudé a Tyrhénské moře i grónské planiny). V tomto vysněném básnickém světě je vše možné, platí zde jiná pravidla času a prostor je tvarován do podoby neuskutečnitelné touhy. Přitom je vždy patrné, že jde o neskrývanou hru imaginace.

Mohli bychom nacházet i další spojnice s poetistickou poetikou, například již grafická podoba veršů s majuskulí na začátku a bez interpunkce je výrazem poetistického kánonu, který zvýrazňoval veršovou autonomii před větňou i splývavou intonací jednotlivých veršů. V gaminsky poetistickém duchu si Holan pohrává i s motivy biblickými. Ze vzpomínek víme, že se jako chlapec chtěl stát mnichem, „ovšem středověkým mnichem, který by měl strohé lůžko, v koutě librář a v záhlaví Toho, který byl navěky ukřižován...“ ale ihned kajícně doznává: „Už jako mladý hoch, jak jsem slyšel šustnout sukýnku, zapomněl jsem na cely, na klášter, na mnišství“ (tamtéž: 416). Jeho první básnické doteky s biblickou zvěstí si blasfemicky pohrávají s některými motivy a přinášejí nezkaleně radostnou zprávu: „Kristus jest dnes již bělovousý pán / na Mount Everestu pije horký punč / Z Nového zákona dál padá modře sníh / Na krby laskavých“ (tamtéž: 14). Obdobně provokativně nevázně zachází i s dalšími postavami biblické tradice: Josef z Arimatie, který podle Janova evangelia uprosil Piláta, „aby směl Ježíšovo tělo sejmout s kříže“ (Nový zákon: 218) a důstojně pohřbít, je oslovován jako náruživý kuřák: „A z modravých kruhů velebných / Svě cigarety / Splétáte nadšený věnec / Na hrob Kristův“ (Holan 1988: 22), Pavel z Tarsu je líčen jako zahálčivý světlák: „Na stole mém pastýřské listy dřímou / Hráč whistu vášnivý jsem napořád / Večer je dlouhý a stíny v řece plynou / Španělské ženy měl jsem kdysi rád“ (tamtéž: 23), starozákonní král David je zastížen v nedbalkách na konci světa: „Po grónských planinách

se procházím / V prorockých papučích / Vzpomínám zas a zas
býval jsem kaplanem / Na jihu v královstvích“ (tamtéž: 24).

Sbírka však není zdaleka pouhým naplňováním poetického kánonu, její půvab i bizarnost spočívají v napětí mezi poetikou poetickou a starší poetikou dekadentně symbolistickou. V prvních dvou oddílech knihy (Milostná vánice a Biblická půlhodina) dominuje vliv poetismu, kdežto dva závěrečné oddíly nezasťou zřetelné ovlivnění dekadentní poetikou. Podzimní, mollově melancholické ladění vystupuje nejvýrazněji v závěrečném oddílu Chryzantémy, kde je v tomto smyslu zcela výmluvná práce s epitetami: měsíc je *mdlý*, píseň *smuteční*, zpěvy cikád *zesnulé*, úsvit *mroucí*, lítost *chorá*, duše *ztracená*... Celé trsy veršů i jednotlivé sloky jsou jakoby vytrženy z básní autorů okruhu Moderní revue: „A v silných světlech ocúnů slzami mroucí úsvit žaloval“; „Blankytné vzpomínky se zavírají v žaltář veršů podzimmních“; „V podzimmních zrcadlech zesnulé zpěvy cikád lehce haraší / Svatý déšť v plachém písku žaluje a splývá / Černé a modré sny nám ticho šeptem přináší / A v hříšném klidu spočine hodina zádumčivá“ (tamtéž: 39, 40, 37).

Sbírka jako celek je rozlomena na části poetické inspirace, pro které je příznačná extenzita imaginace, a oddíly symbolisticky laděné, jež jsou zádumčivým návratem k důvěrně známému světu básníka chlapectví, jehož obrysy přes veškerou dekadentní stylizovanost zřetelně zahlédneme. Poslední oddíl přináší verše pro další básníkův vývoj podstatné, Jeseň v opatství a Ultima Thule, které jsou opřeny o zážitkovou sféru autorova bělského pobytu. Poprvé se zde objevuje dominanta hradu Bezděz: „Hrad Bezděz šuměl nad tvým chlapectvím...“ (tamtéž: 40), náznakem i augustiniánský klášter v Bělé: „Na sklonku září v tise modrém opatství“ (tamtéž: 39). Pobyt v Bělé, který zde našel první básnický výraz, provázal Holana po celý život, motiv hradu a konkrétně Bezdězu se objevuje v básni Mladost (původně Tanec ve vyhnanství, *Triumf smrti*, 1930): „Fontány vlahých večerů pod Bezdězem a městem, / ještě si vzpomínám“ (Holan 1999: 9), v básni Vlakem (*Bez názvu*, 1963): „Hrad zbořený jak úder do prsou / a tentýž vzduch, který to nepřechká...“ (Holan 2000: 38), v příběhu Smrt si jde pro

básníka: „Jen o málo později spatřil jsem vás / ve velké hradní síni na Bezdězi, / pro krále spouštěli tenkrát v koši do studně / několik lahví bílého vína k urychlenému ochlazení“ (Holan 1970: 290) a na závěr v básni *Tvé dětství*: „Nejvýše ovšem / čněl tam hrad“ (Holan 2001: 459).

O čem promlouvají životopisné a existenciální souvislosti?

Dětství strávené v Bělé pod Bezdězem se stalo rozhodujícím obdobím Holanovy básnické geneze a promítlo se mnohokrát do jeho veršů, stalo se mu zásobárnou utkvělých motivů a obrazů, o čemž plasticky svědčí i Justlova antologie *Smrt a sen a slovo* (Justl 1965b), a formovalo jeho budoucí básnický vývoj. Bylo nejspíše i důvodem, proč obraz města nemá v jeho tvorbě takový význam, kdežto přírodní a venkovské scenerie u tohoto pražského básníka hrají roli dominantní. Básníka tragického životního pocitu, jakým Holan bezesporu je, formovalo tehdy i první časné setkání se smrtí – ženy ze sousedství (viz *Deník Maximův z Lemurie* – Holan 2004: 167–170), a především s tragickou smrtí jeho staršího bratra Jana: „...a já od té doby nevím, co je život. Kdybych tak aspoň tušil, co je smrt!“ (Holan 1988: 418). Pro Holana bylo setkání se smrtí iniciační záležitostí, uvědoměním si neopakovatelnosti, existenciální tíhy života, o čemž svědčí jeho poezie jako celek. V jeho básnických počátcích to byl nejspíš i impulz, proč jej oslovila dekadentně symbolistická poetika, ladící s nostalgickými tóny mladistvých milostných zmatků, tragikou smrti i smutkem citlivé duše.

Shrneme-li tyto tři dílčí interpretační vhledy, kontextový, textový a životopisně existenciální, dospějeme ke zjištění, že Holanova raná lyrika *Blouznivého vějíře* nebyla tedy jen poetickou módní epizodou, po které zbyl „kult nepřímého, obrazného pojmenování a tendence k čistému lyrismu“ (Opelík 2004: 7), nýbrž důležitým momentem básnické volby mezi dvěma poetikami, kterou rozhodl autor tak, že rázně opustil poetiku poetickou a kultivoval, proměnil a rozvinul dědictví básnického symbolismu a impulzy expre-

sionismu. Byla také prvním svědectvím o existenciálním zaměření básníka. Jeho další cesta dvojího přepracování sbírky *Triumf smrti* to dokládá. V ní provedl značně sebekritický autor velké změny, takže prošla dynamickým textovým vývojem, byla radikálně zkrácena a výrazně přepracována pro vydání z roku 1936 – a definitivní podoby, obsahující pouze tři básně, nabyla až v posledním přepracovaném vydání v souboru *První básně* z roku 1948. Charakter těchto změn zřetelně ukazuje, jak byl potlačen vliv poetismu, pouhou asociativnost nahradila niternost a reflexivita, eliminováno bylo vše ornamentální a dekorativní, pouze smyslové a vnější, básnický výraz se kondenzoval, obraznost se zkonkrétnovala a zároveň komplikovala, metaforika nabývala na názornosti a přitom směřovala k metafyzickým přesahům, tvar se zpevňoval, na významu nabyla diakritika, která zpřesňovala básnický výraz, předepisovala čtenářskou interpretaci, zvýrazňovala myšlenkovou a větnou strukturu verše, jedním z poetologických principů básníkůvých se již stávala eliptičnost. Teprve sbírkou *Vanutí* z roku 1932 se zrodil básník Holan. Je však třeba vidět, že cesta k tomuto pozoruhodnému zrození byla složitá a poměrně dlouhá a dosud jí nebyla věnována odpovídající odborná pozornost.

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1966 Holanovy *První básně*, *Česká literatura*, č. 5–6, s. 473–501

BRABEC, Jiří

1964 K problematice vývoje české poezie v letech třicátých, *Česká literatura*, č. 1, s. 19–30

1968 Česká literatura v letech 1929–1938, *Česká literatura*, č. 2, s. 113–161

HOLAN, Vladimír

1970 *Sebrané spisy 2. Příběhy* (Praha: Odeon)

1988 *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2000 *Spisy 2. Ale je hudba* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2001 *Spisy 5. Propast propasti* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2004 *Spisy 9. Babyioniaca* (Praha–Litomyšl: Paseka)

JUSTL, Vladimír

1965a *Triumf smrti* Vladimíra Holana, *Česká literatura*, č. 5, s. 399–417

1965b Krajina dětství a ruce osudu a díla, in V. Holan: *Smrt a sen a slovo* (Liberec: Severočeské krajské nakladatelství), s. 79–87

MOURKOVÁ, Jarmila

1969 Horova poezie času a ticha, *Česká literatura*, č. 6, s. 583–595

NOVÝ ZÁKON

1973 *Nový zákon* (Praha: Ústřední církevní nakladatelství)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrus)

VOJTÍŠKOVÁ, Marie

1997 *Bezděz v krásné literatuře* (Česká Lípa: Státní okresní archiv)

*Doc. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc., Ústav pro českou literaturu
AV ČR, Praha*

Vladimír Holan a Mnichov 1938

JAROSLAV MED

V druhé polovině třicátých let 20. století je Evropa zaplavena pandemickou vlnou násilí a utrpení.¹ Habeš, Španělsko, Čína a Německo, kde vládne Hitlerova diktatura, o níž neváhal prohlásit britský historik Ian Kershaw, že „byla kolapsem moderní civilizace – jakýmsi jaderným výbuchem v lůně moderní společnosti. Předvedla, čeho jsme schopni“. To vše umístěno do rámu liberálně demokratické společnosti, tolerující často zlo jako pouhou dočasnou překážku na cestě nezadržitelného pokroku. Děsivá a strach vzbuzující atmosféra tohoto času musela proniknout i do tak hermeticky uzavřeného mallarméovského světa, jaký představovala dosavadní básnická tvorba Vladimíra Holana. Už ve sbírce *Kamení, přicházíš...*, jež vyšla počátkem roku 1937, je vpád světa, „jenž hrůzou žije“, do Holanovy poezie zcela očividný; sám název sbírky znamená v holanovské sémantice názvů příchod drsně tvrdých časů. V únorovém čísle časopisu *Rozhledy* byla otištěna na tuto Holanovu sbírku anotace (možná ji napsal F. Halas, který tehdy *Rozhledy* redigoval): „Básně Holanovy, ač úžasně nové a rafinované ze stanoviska experimentu, jedinečné stavbou i intonací, vyvracejí celým svým tematickým laděním jakékoli tvrzení o věži ze slonové kosti, do níž se uchylují básníci. Pravě v takových básních jako Evropa 1936, Španělským dělníkům [...] nemůžeme nepoznat, jak tato věž ze slonové kosti je vlastně pevnostní hlídkou“ (Holan 1988: 366).

Jako výstižný dodatek uvedme ještě úryvek z Holanova dopisu J. Demlovi z 26. 10. 1936: „A stále, stále vzrůstající konflikt dvou problémů: turris eburuea – agora. A co činit, promyšlíme-li proud takové Itálie, Španělska a toho, co se dnes mezi sebou

1] Práce je součástí grantového úkolu Z literárního života druhé republiky (1938 až 1939), GA ČR, reg. č. 405/04/1094.

rovná: ingenium teutonicum = furor tentonicus? V této vichřici zotvírám všechna okna“ (tamtéž).

A básník je otevřel opravdu dokořán: v bezmála desítce básní ve sbírce *Kameni, přicházíš...* hrůza a děs ze skutečnosti prolamují krunýř Holanovy hermetičnosti; v podstatě je to ovšem pouhé předznamenání k budoucím veršům, v nichž se Holanův básnický génius beze zbytku ztotožnil s kolektivním osudem národa. Až myticky vzedmutá vlna národní odhodlanosti ve dnech všeobecné mobilizace na konci září 1938 a tragédie noci z 29. na 30. září 1938, kdy byla mnichovskou dohodou prakticky zlikvidována první republika, to byly dvě krajní polohy osudové historické amplitudy, jejíž existence do značné míry proměnila Holanův vztah k realitě. Jejím plodem je trojice básnických skladeb – *Odpověď Francii* (datovaná 30. 9. 1938, cenzurou zabavená), *Září 1938* (sbírka vyšla v listopadu téhož roku) a *Zpěv tříkrálový*, vzniklý v rozmezí prosince 1938 a ledna 1939, publikovaný až po skončení války –, v nichž je jakoby in nuce literárně konkretizován nejen Holanův prožitek mnichovské tragédie, ale i jeho vztah ke světu, do něhož „vtáhly šelmy“.

Holanovy básně, i pod náparem reálných hrůz, zůstávají podmanivě úžasným objektem, místem setkání mnoha protichůdných sil, umožňujících básníkovi proniknout do takových hlubin skutečnosti, kam nemůže dohlédnout žádná sebelépe vyzbrojená sonda lidského poznání. Zároveň ovšem – a to je jisté holanovské novum – začíná jeho poezie splňovat valéryovský postulát, podle něhož je „báseň rozvinuté zvolání“. A Holan opravdu volá, běsní a klne na všechny strany, tak silně se ho dotkla zrada našich spojenců, zejména Francie, již neváhá nazvat „děvkou“, tak tvrdě bylo zasaženo jeho frankofonní srdce, dosud hledící na Paříž jako na Mekku vši umělecké avantgardnosti. Podlost světa, proměněného v „oháňku burz a zlata“, spolu s bříškou mrtvých španělských dětí jej pronásledují jako zlý sen, z něhož není úniku; překonat jej může pouze nový sen o naději. Cesta za touto nadějí je však více než spletitá: vede přes český a křesťanský mýtus – doléhá sem něco z Tróje a zem se „časem k Nazemivzetí odhodlává“ –, ale cíl je v nedohlednu. Básník se musí proplétat sítí paradoxů:

tam, kde lze emigrovat z vlasti do vlasti, kde může Kristus hledat cestu do pekel za zvuků hodin bijících na Spasské věži – tam lze jen těžko spojit „osud s činem“, protože vše míří do prázdna, v němž není s kým a proti komu bojovat. Básníková dikce zdrsněla, do abstrakce bije kladivo apelu, ale básník svou cestu za nadějí neopouští, pouze svůj realitou znejistělý pohled prohlubuje – to nám prozrazuje sémantika otazníků, jako doklad tázání po smyslu všeho. Jak zrušit distinkci mezi být a mít tam, „kde vlastnictví je“? Jaký je to „řád, není-li vnořen do hlubin solidarity“? A smím doufat, že „existuje nějaká pátá světová strana duše“? – sít otázek má nekonečné množství ok, jimiž na nás hledí nejistota, ale také, a to lze podtrhnout, i naděje.

Základním prostorem Holanova básnického tázání se stala skladba *Zpěv tříkrálový*, v kontextu „mnichovských“ děl poněkud opomíjená, protože mohla vyjít až po válce v úplně jiné společensko-politické atmosféře. V ní se básnický subjekt setkává s trojicí Mágů nebo také „bosáků Naděje“ a v dialogu s nimi hledá odpověď na otázku po smyslu současného apokalyptického světa. Tito tři Mágové jsou jakousi nápodobou biblických tří králů, kteří ovšem neputují za betlémskou hvězdou, ale jdou po „těžké cestě za člověkem, / jenž se má teprve narodit“ – to je také klíč k názvu této básnické skladby. Základní tóninou dialogů s Mágý je odsudek soudobého světa, ovládaného hmotářstvím, v němž vládne „buržoazní chátra“, jejíž ziskuchtivost a touha po moci zasypává jakoukoliv hloubku a likviduje tajemství. Všechny průniky do časnosti krouží v prázdnu – i „Bůh se skryl za sebe a za nic“. Lidé nejsou, pouze vlastní, a kde je vlastnictví, tam je boj, a básník, horuje pro Lenina (nazývá jej „Laplace socialismu“), touží po velkém snu revoluce, jež by vůlí proměnila svět. Mluví-li básník o „donucené budoucnosti“, jako by zde promlouval uvědomělý komunista, který však v téže sloce vzdorně volá: „Dost terorů, jež z křečí žijí!“ Donucení bez násilí, to je přece typicky holanovský paradox, stejnorodý s jeho přáním jíti ve stopách lidí, ale zůstat v čistotě samoty.

Zvláštní apelativnost Holanova filozofického pohledu na skutečnost ještě vynikne, přihlédneme-li k některým jeho sentencím

ze stejné doby, jak je zaznamenal v esejisticko-deníkové próze *Lemuria*. Můžeme zde číst slova: „mé zoufalství nad tímto světem a nad tím, co se na něm děje, potřebuje tolik prostoru, že si vynucuje a vytváří svět jiný“ (Holan 1968: 237); „Někdy mívám dojem, že jsem ještě v šesti dnech, které předcházely stvoření člověka, tolik šelem vidím pod sebou...“ (tamtéž: 240).

„Svítání velce velkým snem“, vytváření jiného světa, konfrontace mýtu a reality – to všechno jsou jasné indicie, jimiž k nám promlouvá básníkovo hořké zklamání nad současným světem a nad skutečností obecně. Holan jako kdyby se od skutečnosti, do hloubi svých nejnitrajších struktur porušené, odvracel; zároveň však u něho existuje jakási nedefinovatelná naděje, že existuje cosi, co se z prokletí tohoto světa vymyká, nějaká jiskra, vyvěrající ze vzdáleného a nedostupného Boha, jemuž je tento neporušený model skutečnosti cizí. Holan jako by pomíjel křesťanský kreačionismus a v jádru svých filozofických meditací přijal model gnostického pohledu na svět, mířící od daného k sněnému, od danosti ke snu. Mluví-li Holan o světě, jenž musí být teprve stvořen, a není-li ještě dovršen proces stvoření člověka – nemá to blízko k hodnocení světa z takzvaného Tomášova evangelia, jednoho z klíčových gnostických textů, kde je psáno „kdo poznal svět, poznal mrtvolu“? Významný poetolog 17. století Martin Opitz uvažoval o poezii jako o „skryté teologii“, ta je, podle jeho soudu, určitou formou poznání, to je pak jistou hodnotou navíc, přítomnou v každé velké poezii.

V souvislosti s tím jsem si u Holana uvědomil, jak nezničitelnou sílu si uchovávají dodnes myšlenky gnostiků, těchto pradávných filozoficko-teologických rebelů vůči světu. Jejich myšlenky můžeme přirovnat k ponorné řece, plynoucí pod povrchem našich zaběhnutých systémů a vyvěrající na povrch především v dobách vypjatých a zdánlivě neřešitelných krizí. Jsem přesvědčen, že jednou z takových krizí byla právě tragická situace okolo Mnichova v září 1938, jejíž prožitek jako by uvrhl Vladimíra Holana do hlubin těch nejtajemnějších, ale stále přítomných snů o naději pro člověka, jehož už zklamalo všechno pouze lidské doufání.

Literatura

HOLAN, Vladimír

1968 *Sebrané spisy 9. Babyloniaca* (Praha: Odeon)

1988 *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon)

PhDr. Jaroslav Med, CSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Vidění a paměť v české poezii čtyřicátých let 20. století

DOBROMIR GRIGOROV

Vidění a paměť pojmenovávají dva odlišné způsoby zpředmětnění lidské odpovědnosti. Odpovědnost je myslitelná jako vztah člověka jednak vůči sobě samému, jednak vůči světu, v němž žije. Vybrali jsme porovnání paměti a vidění jakožto dva druhy literárních reflexí, které vznikají a uskutečňují se v českém literárněhistorickém dění téměř současně.

Na jedné straně jsou reflexe literární paměti příznakové pro básnické texty Františka Halase (*Naše paní Božena Němcová, Ladění, V řadě*), Jaroslava Seiferta (*Zhasněte světla, Světlem oděná, Vějíř Boženy Němcové*) a Vladimíra Holana (*Září 1938*) z konce třicátých let. Zmíněné sbírky podtrhují podmíněnost osobnosti ve vztahu ke kolektivnímu celku, zároveň obětují individualitu nadosobním hodnotám. Na druhé straně stojí literární reflexe, které překvapivě ignorují světovou válku a neodkazují k mnichovským událostem. Tento způsob nazírání na svět zahrnuje většinu textů básníků Skupiny 42 a část básní Kamila Bednáře. Jiřina Hauková ve svých pamětech uvádí: „Scházeli jsme se ne proto, abychom mluvili o válce, ale o umění“ (Hauková 1996: 44). Básnička ignoruje traumata lidského vědomí a vybírá poetologické prostředky, které soudobému modernímu člověku dovolují „mluvit za sebe“. K porovnání dvou reflexí dodejme, že ačkoliv vznikají téměř zároveň, neposkytují nám žádné vzájemné intertextuální odkazy a kromě toho se dočkaly protikladných čtenářských konkretizací.

Obrysy paměti

Básnické knihy se porovnávají na základě dvou měřítek. Prvním z nich je otřes hodnot, ke kterému došlo kvůli nepochopení motivace největší války v dějinách lidstva. Krize pojmenování se projevuje v nutnosti definovat nové a neznámé sociální jevy nebo modely

lidského chování. Výsledek působení válečných zpráv souvisí s mediálním prostředím – v celoevropském kontextu se veřejnost spoléhá čím dál tím víc na novinářské reportáže, telegrafické zprávy a na filmové kroniky. Doposud známé modely, které popisují lidské chování, již neplní svou funkci a nejsou považovány za konstruktivní. Pojmový systém, jenž definuje podstatu lidské motivace a důvody společenské podmíněnosti člověka, aktualizuje Schopenhauerovu extrémní iracionalitu. V českém veřejném prostředí se předvídatelnost lidského činu znemožňuje, poznatelnost lidské přirozenosti se zpochybňuje vzhledem k šokujícímu znehodnocení lidského života během války. Jedním z důkazů krize poznání je aktualizace otázky po významu vědy. Existence a utváření individuality jsou čím dál častěji vnímány v souvislosti s kolektivními traumaty. Ve veřejných debatách třicátých let se čím dál častěji užívají pojmy *dějiny* a *paměť*, přičemž se do nich vkládá mravní hodnota. K tomu upřesněme, že politická anexe Československa roku 1938 nevytváří, nýbrž zesiluje národní sebevědomí tragické předurčenosti. Několik let před začátkem druhé světové války se tragická předtucha „zprědmětní“ v protiněmeckých demonstracích a také v podpoře celoevropské protifašistické kampaně. Politické události determinují literární dění, pro které jsou příznakové rysy obrozenecké kulturní situace 19. století. Idea národnosti se oživuje i s ohledem na zánik státních institucí. Vzkříšení obrozenecké axiologie určuje literární dílo i empirického autora a aktualizuje z pozitivistického myšlení známou závislost na prostředí.

Fikční svět angažované poezie konce třicátých let obnovuje příslušnost a podmíněnost individua vůči kolektivnímu celku; vně rámce národnosti nenachází osobnost viditelné uplatnění a nežije v souladu s pojetím celistvosti světa. Kategorie příslušnosti odmítá tvůrčí invenci člověka a automatizaci jeho každodenního života, oba pojmy ztrácejí význam a nejsou definovatelné. Na druhé straně neschopnost popisovat nevede k roztříštění axiologie, naopak pojem konstruktivního lidského chování se ztotožňuje se splýváním individuality s bolestivě zraněnou tkání kolektiva. Ideologické ztotožnění zůstává jediným přijatelným účelem uměleckého textu a empirický autor vzbuzuje pochyby v případě, že neu-

platňuje utilitární požadavek účelnosti. Tímto deterministickým chápáním se aktualizuje obraz umělce jako funkce kolektivních očekávání, jako emanace národnosti. Model totožnosti (pokud tak nazveme angažovanost ve vztahu k ideji národa) v podstatě vylučuje fenomenologické tvrzení o nevyhnutelnosti spolupůsobení těla s objekty, ze kterých se skládá pojem světa. Tímto způsobem se ignoruje jednak jedinečnost a nenahraditelnost usouvzažnění, jednak z toho vyplývající různorodost vzájemného působení.

Poetika totožnosti souvisí především s kolektivní pamětí, jejíž funkcí je vzkřísit národní literární svaté jakožto nástroj vytváření reality. Viditelný svět ustupuje úsilí připomínat fragmenty z kulturních dějin 19. století, je nahrazován hledáním poetické představitivosti, která proměňuje aktuální historické dění v neskutečnou realitu. Národní ideologie vybírá fragmenty z kulturních dějin, aby vytvořila svou vlastní realitu. Původní historický obraz není nahraditelný vizemi budoucnosti, protože novum a budoucnost jsou v tehdejších literárních dění neaktuálními pojmy. Futuristické projekty literární avantgardy již nejsou aktuální bez závislosti na aktivitách surrealistů třicátých let. Nejvhodnější model národní angažovanosti se projevuje v „pohlčení“ přítomnosti individua kolektivní historickou minulostí. Mravní podstata angažovanosti mění fikční přítomnost zpředmětněním fragmentů a topoi z kulturních dějin. Vize přítomnosti se rozpadá, což se ale neuskutečňuje soustředěním pozornosti na detaily viditelného světa, nýbrž druhotnou sakralizací kanonických figur (autorů a postav) z kulturní paměti 19. a 20. století (Mácha, Němcová, Neruda, Toman, Smetana) a konečnou kanonizací jejich textů. Sakralizace se projevuje v množství literárních portrétů, jejichž prostorová kompozice se opírá o konstruktivní funkci fragmentu ikony. Oživení příběhů z hagiografie rekonstruuje především portréty mučedníků. Poezie národní angažovanosti je jedním z literárních jevů, ke kterému se vztahuje otázka kulturní přeložitelnosti. Úroveň kulturní nepřeložitelnosti se neurčuje v rámci jazykové vrstvy, ale spíše přesycením pro českou kulturní tradici významnými osobnostmi a reáliemi (Vyšehrad, Blaník, Hradčany, svatý Václav, Přemysl Otakar II., husitská Praha a jiné), jejichž původ odkazuje k přízna-

kovým, historicky reálným nebo imaginárním rozuzlením. Jejich nepřeložitelnost se dále projevuje ve splývání empirických rysů autorů s jejich fikčními postavami (Barunka Němcová u Halase). Příslušnost k národní literatuře od čtenáře vyžaduje znalosti jejího kánonu. Dodejme ještě, že fenomén aktualizace tradice se určuje jednak ideologickými měřítky jako českost, jednak ryze estetickými kritérii. Možná proto vedle odkazů na *Měsíce* Karla Tomana nefiguruje žádná zmínka o vlasteneckých vášních v díle Antonína Macka nebo Otokara Theera.

Vnímání světa

Druhé měřítko porovnání obou literárních reflexí spočívá ve zkušebním usouvztažnění dvou pracovních tezí, které formuloval Henri Bergson koncem 19. století. Pokusíme se jimi popsat literárněhistorický příběh traumatizovaného literárního vědomí čtyřicátých let. Obě teze doplňují podstatu vzpomínky a vnímání. První určuje vzpomínku a vnímání jako dvě úrovně intenzity paměti. Druhá připouští, že paměť není pouze funkcí mozku a vnímání se neodlišuje od vzpomínky svým uplatněním, ale diferenciací podstaty. Příklady z literárního dění, které jsme dosud uvedli, se vztahují k pojmům formulovaným filozofickými tezemi ze dvou důvodů. Prvním je klíčová role paměti a její funkční rysy při literární sebeidentifikaci angažovanosti (model totožnosti). Druhý důvod spočívá v básnické vizi světa, která ignoruje ideologéματα čtyřicátých let a vytváří fragmentární fikční svět. V jeho prostorových mezích se vnímání neustále hroutí, určuje se pohybem z celku k roztroušenosti, z vize světa jako celku k vědomí věcí, jež mohou existovat samy o sobě. Fragmentarizace se opírá i o fikční čas, v jehož rámci dominuje přítomnost – jednak pro nemožnost předvídat budoucnost, jednak tím, že minulost končí u dětské vzpomínky (Kolářův *Křestný list*, Kainarovy *Příběhy a menší básně*). Vnímání určuje přímo nebo dálkově opěrné body fikční existence lyrického hrdiny bez závislosti na metanarativních obrazech a příbězích v lidském vědomí.

Paměť a vnímání jsou porovnatelné funkce vědomí na základě jejich příznakové volitelnosti. Tento příznak dovoluje uplatnit Bergsonovy pracovní teze jako identifikační rysy vybraných

literárních reflexí. Oba pojmy ignorují nepřestupitelná traumata vědomí, vylučují z fikčního světa představu o nepřekonatelnosti problematické přítomnosti. Prvním krokem ke změně této představy je výběr národních literárních emblémů 19. století. Projevu se v připomenutí pouze takových textů, jejichž literárnost nikdy nebyla zpochybněna. Na druhé straně si básníci debutující ve čtyřicátých letech vybírají vidění/zření, které čistě fyziologicky mapuje prostorový rámec fikčního světa. Z tohoto hlediska se neuplatňuje tradiční literárněkritické chápání *krajiny* jako kulturně sémiotického jevu, jako básnického prostoru, který má svou předlohu.

Vymezení prostoru u básníků Skupiny 42 se určuje především na základě fyzických schopností lidského oka, to znamená na základě osobního vidění lyrického mluvčího. Rozdíl mezi jednotlivými vizemi spatřujeme v tom, že se například u Blatného (*Melancholické procházky*) prostor tříští a pak se sjednocuje zpátky do původního stavu, ale u Kainara vidění rozkládá svět a k celistvosti se nelze vrátit. Pocit tragické bezmocnosti, který nalezneme v Kainarových básních, je způsoben touto nevyhnutelností a definitivní povahou fragmentarizace. Viditelné omezuje kvantitativně hranice lidského vnímání, vnímání také pochopitelně seřazuje fragmenty do viditelného světa jako subjektivní představy o hmotných předmětech. Básnické debuty ze čtyřicátých let – nezáměrně – přibližují zobrazení empirické reality fenomenologickému chápání viditelného světa. Dosud nejsou známy přímé nebo nepřímé odkazy k filozofickému metajazyku (ačkoliv vyvstává otázka, proč Jan Patočka zveřejnil v časopisu *Život* své krátké úvahy o jazyku jakožto bytí ve světě).

Představa viditelného světa se vždycky vytváří a konstruuje pomalu a namáhavě. Jednak proto, že je výsledkem schopnosti lyrického hrdiny ignorovat každý obraz, který nemůže zásobovat paměť, a jednak proto, že přímo souvisí se schopnostmi lyrického mluvčího sjednocovat soustavu fragmentů. Fyziologie vidění/zření dále předurčuje přerušitelnost vnímání jakožto podstatný rys viditelného. Připomeňme tu zase Bergsona, podle kterého stačí zavřít oči a viditelný svět zmizí. Chalupecký nepřímo poukazuje

na křehkost a zranitelnost vnímání. V roce 1942 píše o soudobé moderní poezii, kterou pokládá za „umění mluvit za sebe“, tedy za schopnost lyrického mluvčího vyslovit sama sebe. Tento výrok označuje zřeknutí se kolektivního vnímání jako faktoru, který ovlivňuje lidskou sebeidentifikaci, a zvýrazňuje existenciální význam viditelného a viděného pro moderního člověka.

Je třeba upřesnit, že dvojice paměť – vnímání nepodléhá mechanickému usouvztažení s literárněhistorickým děním. Vztah mezi poetickými systémy angažovanosti a fragmentárního vidění není zcela vysvětlitelný z hlediska Bergsonovy konfrontace. Paměť a vnímání viděním určují podstatu dvou odlišných chápání odpovědnosti vůči světu, dvou odlišných projekcí lidské zkušenosti a snahy situovat individuum do světa, který válka změnila k nepoznání. Na jedné straně poetika totožnosti rekonstruuje naději, že se lidská přítomnost může stát poznatelnou pomocí étosu národní kulturní paměti. Na druhé straně je odpovědnost moderního člověka – podstata jeho existence – podkladem pro jeho sebeidentifikaci jako očitého svědka a stvořitele vlastního světa. Literární reflexe konfrontace mezi pamětí a vnímáním zviditelňuje další uplatnění obou pojmů v literatuře. Paměť se jeví jako sféra, v jejímž rámci se vzkřísila deterministická koncepce postavení člověka, zatímco vnímání nás vede k uvolnění individuality vně zděděného prostředí, aniž by se tím ztratil mravní obsah lidské odpovědnosti. Poselství odpovědnosti neznamena odpoutání se od autonomního světa, jehož autorem je právě lidské vnímání.

Závěrem formulujme dvě otázky. Za prvé, připouštíme, že viditelné možná není jediným fenomenologickým pojmem, pomocí kterého se dají popsat traumata lidského vědomí nebo zřeknutí se reflexí válečných ideologií? Druhá otázka se týká básnického ztvárnění konkrétního filozofického chápání světa a odkazuje k možnosti aplikovat fenomenologii jako pojmosloví popisující sociální nebo politické ideologie čtyřicátých let 20. století. Fenomenologie může zapůsobit zejména společensky a nahradit ideu neproměnlivosti člověka a nejistoty vyplývající z nepředvídatelnosti lidského činu.

Chalupeckého klíčový výrok „svět, v němž žijeme“ může být skicou první odpovědi. Pokud bychom ji chtěli doplnit, zněla by: *Viditelný svět, v němž žijeme.*

Literatura

BERGSON, Henri

1997 *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris: Presses Univ. de France)

HAUKOVÁ, Jiřina

1996 *Záblesky života* (Jinočany: H & H)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1991 Svět, v němž žijeme, in J. Ch.: *Obhajoba umění 1934–1948* (Praha: Československý spisovatel), s. 68–74

MERLEAU-PONTY, Maurice

2004 *Viditelné a neviditelné* (Praha: Oikoymenh)

PATOČKA, Jan

1942 Fragmenty o jazyce, in *Život*, s. 27–28

1995 *Tělo, společenství, jazyk, svět* (Praha: Oikoymenh)

2003 *Úvod do fenomenologické filozofie* (Praha: Oikoymenh)

PEŠAT, Zdeněk

1990 Literatura skupiny 42, *Literární měsíčník*, č. 1, s. 32–38, č. 2, s. 24–29

PETROVÁ, Eva

1964 Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42, in *Umění*, č. 3, s. 231–253

ŠPET, Gustav Gustavovič

1922–1923 *Estetičeské fragmenty 1–3* (Peterburg: Kolos)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1996 Česká poezie v zastaveném čase (úvod), in J. T.: *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 7–18

PhDr. Dobromir Grigorov, Sofijski universitet Sv. Kliment Ochridski

**„Nejprve hlína“ aneb „Zářivý Bůh“,
„země Tma“ a temný jas zpěvu
Těžítka světa díla Jiřího Ortena
a jeho čtyřstopý jamb**

JOSEF ŠTOCHL

V celém Ortenově díle marně hledáme explicitní zdůvodnění volby básnického příjmení ORTEN. V osobním rozhovoru to potvrdila i Marie Rút Křížková (20. 5. 2003). Ortenovu prvotinu *Čítanka jaro* započíná báseň Na tomto místě. Znění názvu se v prominentních pozicích několikrát opakuje. Jeden z možných německých překladů názvu básně, respektive jejího prvního verše, zní: „An diesem ORTE (steh)“. Báseň je zakončena slovem „místy“¹ (v němčině plurál „Orte“, v dativu dokonce „Orten“!; v překladu bychom ale nejspíš užili „hie und da“). Podstatné jméno „Ort“ („ort“) neslo ve střední horní němčině (dál: střhn.; tehdy ještě maskulinum i neutrum – to je významné pro eventuální spojitost s Ortenovými oblíbenými indefinity!) význam „hrot, konec či počátek, roh (= kout), úhel, okraj, místo“. Původním významem je „hrot, kout“ (Kluge 1921: 334). Uvažujeme-li o případné souvztažnosti střhn. sémémů s úhelnými kameny a dalšími složkami světa Ortenova díla, vybavíme si několik motivů a principů výstavby jeho textů, zejména dominantní strukturní princip jeho poetiky: oxymóričnost.

Římským bohem počátku a konce v jednom byl dvojtvárný Ianus. (Poněkud podobný je Hladolet.) Ianus povstal z chaosu. O „úzkosti depersonalizovaného a chaotického člověka“ a jejím překonávání „novou celistvostí“, jež jsou příznačné pro Ortenovu tvorbu, píše Jan Grossman (Grossman 1945: 4). Vznikl básnický kosmos oxymórický. Značné zastoupení oxymór v *Čítance jaro*

1] Zde Orten (1995: 13). Bude-li v dalších případech jasné, že jde o text Ortenův, uvedu citaci bez jména autora.

jsem ukázal statisticky (Štochl 1997). „Centrem“ Ortenova „objevování“ nazval „oxymórický přístup ke skutečnosti a vlastně i k samému objevování“ jako první Bauer (Bauer 1997: 17).

Význačné funkce paradoxu v Ortenově básnickém světě si byl vědom již Grossman (1945). Oxymórické je sebepochopení subjektu Ortenova díla jako němého básníka: „zkus zpívat v usychání svém, / jako bys neoněměl“ (báseň Unikající – Orten 1995: 237). Odsouzení k mlčení je zde zmrzačením – zvlášť když Orten vymezuje život jakožto „knihu“ (Orten 1992: 95) (jindy je u Ortena mlčení halasovská „slavnost porozumění“) –, produktem oidipovství, stejně jako (polo)slepota a ochromení. Oidipús znamená „zpuchlá noha“.

Ploditelem kontrastů, protikladů a paradoxů je též sám postoj subjektu Ortenova díla, jenž kolísá mimo jiné mezi mystickou a titánskou polohou romantismu; věc činí složitější přítomnost žalmisticko-profetické vrstvy.

Skrytost pseudonymu v úvodní básni *Čítanky jaro* koresponduje se zašifrovaností „úkrytu Jirky Ortena“ v Nepojmenovatelné básni (ze sbírky *Čítanka jaro*, 30. 5. [1939] – Orten 1992: 95). „Ve verši II,2 ‚ó úkryte ježž kdosi zná‘ skládají [...] anagram Ortenova jména (‚[úkryte] Jirky Ortena‘), k čemuž je některých fonémů použito vícekrát“ (Štochl 1997: 143). Dodávám, že hlásky skládající nepřímý pád „Ortena“ jsou v anagramu uspořádány ve stejném pořadí, v němž za sebou následují v genitivu tohoto básnického příjmení (!). Saussure „dochází k závěru, že na ploše dvou, respektive tří veršů anagram vlastního jména náhodně vzniknout nemůže“ (Chlupáčová 1998: 83). První výskyt anagramu jména Puškin v Chlupáčovou analyzované básni tohoto autora je reprezentován na rozloze dvou veršů, stejně jako u Ortena čtyřstopých jambů (dál: J4; jamb = J, mužský J4 = J4M, ženský J4 = J4Ž), jemuž však stačí verš jediný, a to ke skrytí dvou jeho jmen! (Nejsou to jediné anagramy v Ortenově poezii. Viz Štochl 2005.)

Klíčová je v tematické výstavbě díla Jiřího Ortena, jenž je obvykle – a nikoli neprávem – považován za básníka směřujícího „do noci“ (Guardini – cit. Červinka 1941), pozice motivu světla (jasu, záře).

Výmluvné je přisouzení apollonské vlastnosti Hospodinu: „Snil jsem o Bohu, byl zářivý“ (Orten 1993: 84). Přinejmenším dílčí apollonství takového B/boha ještě patrněji vyvstává z následujícího, ač Hospodina křesťanství zobrazovalo obklopeného září. Apollon byl mimo jiné bůh poezie a slunce (ale třeba i čistoty, v Ortenově díle vlastnosti erbovní). Zář a zpěv jsou sjednoceny v syntagmatu „jasné písně“, jež Orten užil nejméně dvakrát (navíc u něho nalézáme sdělení velice blízká): v básni Čí jsem ze sbírky *Ohnice* (Orten 1995: 101), v Unikající ze sbírky *Scestí* „pějí skřivani / své jasné písně temně“ (tamtéž: 237). Za nepřítomnosti milosti, lépe řečeno po (předuše) oddělení od ní či po oddělení/oddálení od jejího zdroje, jsou světlo, jas charakterizovány záporně: jako jevy nepřátelské, ničivé, popřípadě jako jas nedostatečný, nesrozumitelný, klamný: „[...] v tomto zdánlivém jase. // Vždyť každá láska, / kterou počinám, / již předem skončila se“ (Orten 1995: 74).

Sourodost světla a milosti v Ortenově básnickém světě se zřetelně ukazuje v jeho skladbě Jeremiášův pláč. „Země Tma“ na konci tohoto nářku – v závěru radostném – vypovídá ihned po alexandrinu „čekám, že do lásky z krutosti rozkveteš“.

Následuje důvod tohoto očekávání: „vždyť, je-li světlo ve mně, / [...] je v tobě, v tobě též!“ (tamtéž: 203).

Ortenův „čtyřzvuk“ (Koňák 1948) – Bůh, matka, láska, smrt (nejfrekventovanější slovo v *Denících Jiřího Ortena*, výboru z *Modré, Žihané a Červené knihy*, 1958 – Horáčková 1966) – rozšiřuji na „pětizvuk“, a to o „zemi“ (nejčtenější v jeho poezii dle frekvenčního slovníku z konce devadesátých let, z něhož čerpá Martin Holub – Holub 1999).

Tři ze členů čtyřzvuku jsou v *Denících Jiřího Ortena* nejčastějšími motivy (Horáčková 1966: 14). Ortenův pětizvuk lze redukovat na fundamentálnější prvky a relace, přičemž nelze tvrdit, že tyto ve světě Ortenova díla převládající vztahy v něm zcela vládou.

Redukcí získáváme opozici Věčnost versus lidské pozemšťanství a vedle ní ještě zprostředkovatele přechodů z jednoho z těchto dvou stavů do stavu druhého. Věčnost je mnohdy u Ortena ztožňována s Nicotou – rilkovsky („Denn Schoss ist Alles“ – Rilke

1955),² máchovskými („věčný byt“ je blízký nicotě), halasovskými (Nikde – Orten napsal poměrně rozsáhlou báseň Odnikud i báseň Nic), holanovskými („Nic se stalo“ praví dítě při rozjasnění oblohy – Holan 1982).

Ze zvlášť pozoruhodných mezitextových vztahů: mesianisticko-narcisovský mluvčí-„pisatel“ Sedmé elegie jaksi splývá s poněkud kristovskou „Karinou“, již vyzývá, aby takříkajíc otevřela svůj hrob (Orten 1995: 280n.). Postava Kariny vznikla zosobněním „lepší“ složky hrdinky E. Lindtnerové z pretextu Karin (!) Michaëlisové *Nebezpečný věk*.

Význačný je u Sedmé elegie intertextový vztah k *Bibli*.

Mezitextově jsou *Elegie* (9) však spjaty zejména s Rilkovými *Duinskými elegiemi* (těch je 10). Hlavně poslední elegie obou básníků: v Desáté *Duinské elegii* vystupují „bolavé sestry“ (Rilke 1999: 42), v Deváté elegii pak „bolest“ a její „mladší sestra“ (Orten 1995: 288) a tak dále a tak dále.

2) Se Vším, s lůnem je totožné „Nikde, zbavené Nic“ (Rilke 1999: 34). U Rilka v tomto kýženém, blaženém stavu nejryzeji dlí hmyz.

Lůno, jež adoruje Rilke, je „temné“ prenatalní božstvo“ (Preisner 2003: 173) – to je obzvlášť významné pro Ortena, ale i pro Halase a Holana! Bůh je u Ortena mimo jiné „zářivý“. Zároveň tento básník opěvává temné (byť teoretik tento přívlastek zasazuje do uvozovek) mytizované l/Lůno. Proto „hrob na němž tma se rozsvítila“ (báseň *Hrob z Čítanky jaro* – Orten 1995: 19). Zvlášť když ve skladbě V mamince čteme: „Překrásný hrobe mamincina těla“ (Orten 1992: 253).

„V pozadí tohoto“ Rilka „mýtu“ spatřuje Preisner Nietzscheho „mrtvého Boha“ (Preisner 2003: 173). „Svět lůna je [...] mytický [...] vševládně duchovní“ (tamtéž: 374). Rilkův „vznikající Bůh“ je potom u Rilka i u Ortena básník (též): „já jsem Bůh!“ (báseň *To ty, mé oko* – Orten 1992: 46). Vždyť vládne svézákonnému světu svého díla.

„Vševládná duchovnost“ říše l/Lůna umožňuje ale i pokorné pojetí role básníka: je to inspirovaný duch, jenž správně recipuje a interpretuje texty ve „světě lůna“ již přítomné.

U Rilka je země součástí – duchovního – lůna. („Voda“) a duch jsou součástí obrazného pojmenování země v Šaldově básni *Chvála země*: „svatého ducha vášnivý přílive“ (Šalda 1935[–1936]: 87). Rozumíme pak snadněji Ortenovu opěvování celosti, věčnosti (ducha v ní spatřuje určitě subjekt Sedmé elegie: „Smrt mlčí před verší“ – Orten 1995: 280) i země (ač poměry ve světě díla Rilka a Ortenova nelze jednoduše ztotožňovat: země není u Ortena vždy konceptuálním „hyponymem“ lůna), třebaže v jiných jeho textech jsou navzájem až (v následujícím citátu takřka) barokně protikladné: „[...] do duší nebe sil / a se zemí nás svázal“ (Orten 1995: 257).

Méně nápadným mezitextovým vztahem jsou Rilkovy sporadické rýmy (viz Štochl 2004) a občasně rýmy Ortenovy i v blankversu *Elegií*.

Nedávná poznámka Květy Sgallové, pronesená nad mojí studií *Mezi hláskovou instrumentací a rýmem* (Štochl 2004), že sporadické rýmy a rýmování vzdálených veršů „není tak těžké nalézt“, vyvolává otázku, proč je nenalezla sama, třebaže se na problematiku rýmů specializovala, ba ani Červenka (jenž tvrdí, že Holanův volný verš je „důsledně bez rýmů“ – Červenka 2001: 152). V práci *Verš Ortenovy Čítanky jaro* (1997) (dle Jiřího Levého užívá v poezii dvacátých až čtyřicátých let dekanonizovaných rýmů nejvíc právě Orten) jsem ukázal, že Ortenovo rýmování vzdálených veršů někdy výrazně plní kompoziční úlohu. V básni Udělej černou myš se to děje se železnou pravidelností souměrně ve víceveršových celistvostech, přičemž se silně uplatňuje určitá, řečeno s Jakobsonem, „poetrie gramatiky a gramatika poezie“ (ve verších Y,3 a Y,10 se rýmují deverbativa vzniklá z participií). Ukázal jsem sémantické koreláty této konfrontace mluvnických tvarů. Sgallová ovšem tuto práci nezná, byť o ní Červenka roku 1997 napsal: „systematičnost těchto analýz sotva má nějakou obdobu“. ³ Je zde přítomen rýmový impulz. Existují pak různé další subtypy básní různých autorů s rýmováním „na dálku“ či mimo jiné „na dálku“, v nichž rýmový (rýmově-asonanční a podobně) impulz působí (in Štochl 2004 v zájmu průkaznosti nepoužívám jako „důkazní materiál“ gramatické rýmy).

U vpravdě sporadických souzvuků (spojujících někdy verše vzdálené), kdy nevzniká rýmový impulz, může vyvstat pochybnost, zda jde o rýmy.

Důležitou oporou nenáhodnosti pojednávání souzvuků jsou postoje matematických lingvistů: „Rýmy, které nevidí Červenka, vidí opravdu snad už jen Bůh a Vy“ (prof. Petr Sgall mezi šesti očima – za přítomnosti doc. Pavla Nováka).

V básni Unikající věští promlouvající subjekt, že to bude „nejprve hlína“ (Orten 1995: 236), kdo (doslova: „někdo“) osloveného (snad líp: sebouosloveného) „k sobě vezme“ (tamtéž). Indefinitum

3] M. Červenka: Z posudku vedoucího Štochlovy práce *Verš Ortenovy Čítanky jaro* (1997), in Habánek (2004: 49–51).

„někdo“ odkazuje mimo jiné na „hlínu“ a animizuje ji; je to opak zvěčňování člověka (hlavně mluvčího) v Ortenově díle relativem „co“ či indefinity: například „z čehosi co milovalo“ (báseň *Hrob z Čítanky jaro* – Orten 1995: 19). Podle Benvenista je 3. osoba „neosoba“ (Červenka 1996: 149), vypovídá o objektech. Reifikace „já“ je též kompenzačním rubem jeho deifikace. Ta je nejvýstižněji vyjádřena slovy „já jsem Bůh!“ – báseň *To ty, mé oko* (Orten 1992: 46); viz též výše – k titanismu v Ortenově díle. (Ke kompenzaci srov. Jung 1994.)

Na zpředmětňování subjektů (i subjektu díla) v Ortenově poezii první poukázal Václav Černý (zejména 1992a).

V „hlíně“ jsou přítomni „drazí“ mrtví mluvčího, jenž je v básni *Skloň se k trávě* „(nikdo nedívá se) objímá“ (Orten 1993: 32), až se rozžijí – básník opětuje dar života, propůjčuje jim hlas: „[...] na rtech tvých / bude jeden malý cvrček / říkat verše zemřelých“ (tamtéž). Tak hlas „němého“ básníka zvítězí nad umrtvujícíma očima. V básni *Odnikud* je sláva všech zemřelých přirovnána k písni/básni: „[...] sláva všech zemřelých, / ta jejich sláva živá / citlivá jako čich, / jak píseň, jež se zpívá“ (Orten 1995: 170).

Mluvčí Ortenovy básně *Zavřené oči* „panenku“ nazývá „anděl jenž křídla má“ (tamtéž: 21). Tento zdánlivě dětsky nadšený verš je ve světě Ortenova díla před důležitý: básník se narodil ve znamení Panny – a datum jeho narození je fakt rovněž textový.

Znamení Panny má vztah ke znamení Ryb. Věra Fingerová – i takříkajíc textová milenka subjektu Ortenova díla – se v tomto znamení narodila (29. 2.).

Zdánlivě nadbytečným „jenž křídla má“ Orten implikuje, že existují andělé, kteří křídla nemají. „Tento anděl je panenka [...] pro jednoznačné vymezení anděla jako bytosti před sexuálním pádem v kontrapozici k mluvčímu“ (Štochl 1997: 127). Stručně k Ortenovu čtyřstopému jambu: J4M s mluvňější úhrnnou podobou incipitu a klauzule než Orten píše (z 29 básníků 19. a 20. století)⁴ pouze Gellner.

4] Náleží mezi ně Zábrana, Jirous a Nechvátal; statistiky Ortenova a jejich J4M jsem zpracoval. U Jirouse přitom jde o veršový útvar na pomezí jambu a daktylotrochejského metra (nejen rytmu!), který má blíž k jambu (diskuse in Štochl 2005).

V J4Ž (srovnávám zhruba se dvěma desítkami poetů) by obdobná řada začínala opět Gellnerem a pokračovala Seifertem, Ortenem, na 4.–5. místě Karel Hynek Mácha.

Pozoruhodné výsledky přináší například porovnání s Máchou a Holanem (týká se to jak rozdílů, tak podobností), básníky s Ortenem i navzájem transtextově spjatými. Velice je podobný incipit J4 těchto tří básníků. Přízvukování první teze (dál: S1) v J4 se u Máchy a Ortena řadí k nejnižším (v J4Ž přízvukují dokonce právě tito dva nejméně). Mácha však přízvukuje v nevídané míře klauzuli.

Holan je Ortenovi blízký v pojetí vlivu S1 na S2 v J4Ž: Jejich S2 je přízvukována tak, že volba mezi přízvučnou a nepřízvučnou slabikou na S2 není oproti poměrům v běžné řeči stylizována (ovšemže uvážíme-li metrickou tendenci k její přízvučnosti a přízvukové poměry na arzích).⁵ To je u J4Ž situace běžná – je tomu tak u osmi básníků z jedenácti –, ale detailnější charakteristikou mají tito dva k sobě blíž než k většině básníků jiných.⁶

Propočty se potvrdil Jakobsonův poznatek o progresivní disimilaci mezi přízvukováním S1 a S2. Vyvrátil jsem mylnou představu (M. Červenka, K. Sgallová, P. Kaiser 1995: 93) o postupně disimilujícím vlivu celé první stopy na S2. Podobá se i celý veršový počátek J4Ž Ortenova a Holanova. Rozdíl je opět v pojetí klauzule – v J4Ž dosahuje Holanova akcentuace S4 střední hodnoty, v J4M výrazně nadprůměrné (přes 53 % oproti středním 40 % – Červenka 1973: 85n.). U tohoto básníka „páté světové strany duše“ jde o zřetelné strukturní navázání na jiného básníka kosmického vzepětí a kosmických propastí – na Máchu. Do oxytonických zakončení jsou pak často postavena klíčová pojmenování, často fenoménů duchovního světa, jevů mytických či třeba

5] Dost obdobně je tomu u nich ve věci S1 → S2 i v J4M.

6] Po konzultaci s matematickým lingvistou jsem pro zjištění statistické významnosti aplikoval z-test pro nezávislé veličiny (Butler 1985: 92nn., zejm. 94) a nejpřísnější kritéria pro vyloučení nulové varianty. Metodologická diskuse, na jejímž základě je možno jej použít, je obsažena v Kempově studii (Kemp 1976: 59–76.). Zvláštní důležitost mají Kempovy úvahy a argumenty k otázce (ne)náhodnosti.

metapoetických – kupříkladu ozvěnové rýmy „([Bůh vypliv [...]
na náš]) svět/vět“ z *Cesty mraku*, „kraj/ráj“ z *Terezky Planetové*:
srovnejme s jednoslabičnými klauzulemi oxymórických i jiných
veršů *Máje*.

Literatura

BAUER, Michal
1997 *Interpretace Ortenovy poezie českou literární kritikou 40. a 50. let*,
Tvar, č. 6, příloha

BIBLE
1991 (Praha: Česká biblická společnost)

BUTLER, Christopher
1985 *Statistics in Linguistics* (Oxford: Blackwell)

ČERNÝ, Václav
1992a *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta)
1992b *Tvorba a osobnost 1* (Praha: Odeon)

ČERVENKA, Miroslav
1973 *Ritmickeskij impul's češskogo sticha*, in *Slavic Poetics*
(The Hague–Paris: Mouton), s. 79–90
1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)
2001 *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)
2002 Dekanonizace rýmu, in *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*.
Poetika literárního díla 20. století (Praha: Torst), s. 127–161
2004 Z posudku vedoucího Štochlovy práce *Verš Ortenovy Čítanky jaro*
Miroslava Červenky (1997), in J. Habánek: *Kauza Josef Štochl* (Hradec
Králové: Š. J. Tesařík), s. 49–51

ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa
1997 Verš a věta. Rytmičké a větné členění v české poezii druhé poloviny
19. století, *Slovo a slovesnost*, č. 4, s. 241–284

ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa – KAISER, Petr
1995 Hlavní česká přízvukná metra v 19. století, in *Słowiańska
metryka porównawcza 6. Europejskie wzorce metryczne w literaturach
słowiańskich* (Warszawa: Instytut Badań Literackich), s. 75–143

ČERVINKA, Jaroslav
1941 *O nejmladší generaci básnické* (Praha: Vyšehrad)

GASSER, Emil
1970 *Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes* (Nendeln/
Liechtenstein: Kraus Repr.)

- GROSSMAN, Jan
1945 Nad dílem Jiřího Ortena. Kritický náčrt, *Mladá fronta*, 8. 7., s. 4
- HABÁNEK, Jiří, ed.
2004 *Kauza Josef Štochl* (Hradec Králové: Š. J. Tesařík)
- HALAS, František
1966 *Hlad* (Praha: Československý spisovatel)
1981 *Časy* (Praha: Československý spisovatel)
- HOLAN, Vladimír
1938 *Září 1938* (Praha: Fr. Borový)
1943 *Terežka Planetová* (Praha: Fr. Borový)
1945 *Cesta mraku* (Praha: Fr. Borový)
1982 *Sebrané spisy 5. Propast propasti* (Praha: Odeon)
2000 *Spisy 4. Na celé ticho* (Praha–Litomyšl: Paseka)
- HOLUB, Martin
1999 *Básnický svět Jiřího Ortena. Komentář k frekvenčnímu slovníku*.
Písemná [seminární] práce z české literatury (Praha)
- HORÁČKOVÁ, Azalka
1966 *Rozbor poetiky Jiřího Ortena*. Diplomová práce (Liberec)
- CHLUPÁČOVÁ, Kamila
1998 K polysémii básnických textů, *Svět literatury*, č. 16, s. 82–94
- JAKOBSON, Roman
1995 *Poetická funkce* (Praha–Jinočany: H & H)
- JIROUS, Ivan Martin
1998 *Magorova summa* (Praha: Torst)
- JUNG, Carl Gustav
1994 *Duše moderního člověka* (Brno: Atlantis)
- KEMP, Kenneth W.
1976 Personal Observations on the Use of Statistical Methods in
Quantitative Linguistics, in *The Computer in Literary and Linguistic
Studies. Proceedings of the Third International Symposium* (Cardiff:
University of Wales Press), s. 59–76
- KLUGE, Friedrich
1921 *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Berlin–Leipzig:
De Gruyter)
- KOŇÁK, Zdeněk
1948 *Jiří Orten, život a básnické dílo*. Diplomová práce (Praha)
- LANGEROVÁ, Marie
2000 Barevné knihy Jiřího Ortena, *Tvar*, č. 6, s. 10–11

2002 Vizualní aspekty básnického díla, in *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 377–473

LEVÝ, Jiří

1971 *Bude literární věda exaktní vědou?* (Praha: Československý spisovatel)

MÁCHA, Karel Hynek

1997 *Básně* (Praha: Český spisovatel)

MICHAĚLISOVÁ, Karin

1911 *Nebezpečný věk. Dopisy a útržky z deníku* (Praha: Nakladatelství Ant. Hajna)

NECHVÁTAL, František

1943 *Věneček rozmarýny* (Praha: Čin)

ORTEN, Jiří

1958 *Deníky Jiřího Ortenu. Poezie – myšlenky – zápisky* (Praha: Československý spisovatel)

1992 *Modrá kniha* (Praha: Československý spisovatel)

1993 *Žihaná kniha* (Praha: Český spisovatel)

1994 *Červená kniha* (Praha: Český spisovatel)

1995 *Knihy veršů* (Praha: Český spisovatel)

1997 *Prózy 1* (Praha: Český spisovatel)

1999 *Prózy 2* (Praha: Mladá fronta)

2002 *Dramata. Recenze a vyznání. Články a reflexe* (Praha–Litomyšl: Paseka)

PREISNER, Rio

2003 *Když myslím na Evropu 1* (Praha: Torst)

RILKE, Rainer Maria

1955 *Duineser Elegien*, in *Sämtliche Werke 1* (Wiesbaden: Insel Verlag), s. 683–726

1999 *Elegie z Duina* (Praha: Mladá fronta)

STIERLE, Karlheinz

2001 *Co je recepce u fikcionálních textů*, in *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 199–242

ŠALDA, František Xaver

1935/1936 *Šaldův zápisník 8* (Praha: Otto Girgal)

ŠTOCHL, Josef

1997 *Verš Ortenovy Čítanky jaro. Diplomová práce* (Praha: FF UK, Ústav české literatury a literární vědy)

2004 *Mezi hláskovou instrumentací a rýmem. Se zaměřením na Rilkyovy Duinské elegie a pozdní tvorbu Vladimíra Holana, Tvar, č. 11, příloha*

2005 *Ke pseudonymu Orten a další poetologické a literárněhistorické komentáře (zejména k dílu jeho nositele)*, rukopis

TRÁVNÍČEK, Jiří
1996 *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst)

WAGNER, Annemarie
1930 *Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik* (Bonn: Ludwig Röhrscheid)

ZÁBRANA, Jan
1993 *Básně* (Praha: Mladá fronta – Torst)

PhDr. Josef Štochl, Havlíčkův Brod

Vztahy mezi Vladimírem Holanem a Vilémem Závadou (Ve světle korespondence a zádušní řeči)

IVA MÁLKOVÁ

Blížkost těchto jmen se právě letos, v roce stoletého výročí od narození obou autorů, stává zřejmější. Připočteme-li k tomu i skutečnost, že si připomínáme i narození Jana Zahradníčka, pak je zřejmé, že znovu, vnějšími okolnostmi dostáváme podněty k promýšlení literárních souvislostí téměř celého dvacátého století. V příspěvku se zaměřím na vztahy mezi Vilémem Závadou a Vladimírem Holanem, jak je nabízí jejich vzájemná korespondence, a na to, co o jejich vztahu a jejich roli v literárním životě nejen osmdesátých let vypovídá řeč, kterou Vilém Závada pronesl nad Holanovou rakví.

Je vhodné připomenout stav zpracování pozůstalostí. Obě jsou součástí Literárního archivu PNP. Letos byla Holanova pozůstalost díky Tomáši Pavlíčkovi (viz Literární archiv č. 35–36, 2005, Osobní fond Vladimíra Holana) popsána. Pozůstalost Viléma Závady se v LA PNP nachází od prosince 2003 (intenzivně ji zpracováváme s Martou Zahradníkovou).

K dnešnímu dni známe 33 korespondenčních jednotek, v nichž můžeme číst zprávy o kontaktech a vztahu obou osobností. Datované dopisy zahrnují období od roku 1939 do roku 1976. Jak následně ukážeme v nedatovaných dopisech, posunujeme počátky vzájemných písemných kontaktů mezi Holanem a Závadou před rok 1939.

Hned zraje musíme konstatovat, že se jedná o korespondenci přetržitou, o korespondenci, kde z dosud známých dopisů jen minimálně vyčteme reakce na zasláné zprávy. Více zjišťujeme, jaké okolnosti vedly k napsání dopisu či které informace provokovaly

k odpovědi. Zvláště z Holanových dopisů Závadovi je zřejmé, že se dočkávaly odpovědí. Odvozujeme to také z dalších dopisů v Závadově pozůstalosti – pokud je na odesílatelově dopise Závadovou rukou připsáno datum, odpovídá datu, kdy na přijatý dopis odpověděl. U několika dopisů tedy víme, že daná odpověď existovala či existuje, ale ani jedna z pozůstalostí ji v současné době neobsahuje.

Přejdeme k charakteristice jednotlivých období vzájemné korespondence mezi těmito autory. Budeme-li sledovat chronologii, pak máme k dispozici několik „korespondenčních vln“. První zahrnuje závěr třicátých let až do poloviny let čtyřicátých, druhá se vztahuje k padesátým létům (s důrazem na jejich druhou polovinu) a sahá po počátek let šedesátých. Třetí vlna – podobná fázi odlivu – zahrnuje léta sedmdesátá.

Tematicky bychom mohli dopisnice, kartony, pohlednice rozdělit do přibližně pěti skupin: žádost o příspěvek do časopisu; reakce na prosbu o pomoc/reakce na nenadálou situaci; zdvořilostní dopisy k výročím a oceněním; pohlednice z cest.

Je zajímavé sledovat oslovení, která dopisy uvozují. Nejčastěji čteme: „Milý Vladimíre“, „Milý Viléme“. Ještě v době válečné a poválečné si oba autoři vykali. Kdybychom měli zkombinovat tato dvě hlediska pro určování datací dopisů, pak bychom asi za nejstarší určili ten, který začíná vymykajícím se oslovením „Vážený a milý pane Holane“ a pokračuje: „upřímně lituji, že Vám už do tohoto čísla Života nebudu moci nic poslat. Prohlížel jsem včera své papíry, ale většina toho už byla tištěna a k napsání něčeho nového jsem se už nedostal. Mrzí mne to tím víc, že jsem Vám dal neprozřetelně slib, který teď nemohu splnit. Nemějte mi to, prosím, za zlé! Nedočkavě se už těším na Vaši knížku. Kdy konečně vyjde? S mnoha pozdravy Vám oddaný V. Závada.“

Sledujeme-li dosud známé údaje v Závadově bibliografii, je zřejmé, že do *Života* své verše nakonec nikdy nezaslal. Jestliže víme, že Holan ho redigoval v letech 1933–1938, pak i tato skutečnost dokládá, že zřejmě čteme nejstarší text z vzájemného písemného kontaktu mezi oběma básníky. Očekávaným titulem by mohla být (vzhledem ke slovům, „kdy už konečně vyjde“ a prodlevě mezi sbírkami v letech 1934 a 1937) sbírka *Kameni, přicházíš...*

a dopis by mohl spadat dokonce do roku 1937. Úhlednost Závadova písma by jej také vřazovala do třicátých let. V pozůstalosti se podobá písmu, kterým jsou psány rukopisy *Cesty pěšky*.

Touto analýzou související s hledáním datace dopisu otevíráme zároveň první tematickou oblast vzájemné korespondence Vladimíra Holana a Viléma Závady (žádost o příspěvek do časopisu), která je zastoupena nejstaršími dopisy. Dne 24. září 1939 zasílá Závada Holanovi „pár veršů“. Dopis přílohu s verši neobsahuje. Znovu se můžeme obrátit na právě doplňovanou Zavadovu bibliografii (při její kompletaci spolupracuji s Danielem Řehákem z bibliografického archivu ÚČL AV ČR). Z ní vyplývá, že v závěru roku 1939 otiskli Zavadovy verše v *Kritickém měsíčníku* a *Akordu*, ale pokud vím, ani na jednom z nich se Holan redakčně nepodílel, naopak v těchto letech by se měl podílet na *Programu D 40*, ale doposud nemáme zjištěno, že by v tomto periodiku Závada publikoval.

V následujícím roce (19. 10. 1940) je to naopak Závada, kdo žádá Holana, aby mu poslal verše nebo úryvek z jeho románu pro literární část *Volných směrů*, protože „byl pověřen opatrováním příspěvku“. O podílu na utváření válečných *Volných směrů* se také doposud v Zavadově biografii nepsalo.

Mezi dopisy s žádostí o příspěvek řadíme také Zavadův dotaz – (dopis je bez data), psaný na stroji, na hlavičkovém papíře Národní univerzitní knihovny Praha I. – Klementinum –, kterým Holana žádá: „(Milý Vladimíre), kdybyste mi mohl laskavě sdělit, zdali jste Rilkovu korespondenci, vydanou v Melantrichu, překládal jen z němčiny nebo ještě také z jiných řečí. Tuto informaci by knihovna potřebovala jen za účelem přesného bibliografického záznamu v katalozích.“

Protože právě zmiňovaný dopis je bez data, předpokládáme, že to bylo nedlouho po vydání Rilkovy korespondence v roce 1940 a že se jedná o prosbu, která se vztahuje k působení Viléma Závady ve jmenované knihovně, kde byl přijat v roce 1937 jako vědecká síla a později byl vedoucím bibliografického oddělení.

Tato tematická oblast korespondence potvrzuje působení autorů v daných institucích, periodikách a dává podněty k doplnění či zpřesnění jejich autorské biografie i bibliografie. Potvrzuje,

že jejich zapojení do literárního života bylo v určitých úsecích jejich tvůrčího života nezanedbatelné, že nelze Holana vnímat a vykládat pouze z té fáze života, kdy byl z vlastního rozhodnutí izolován od vnějšího dění, stejně jako není možné Závadu nahlížet pouze jako svazového funkcionáře.

Významnou část korespondence tvoří reakce na prosby či reakce na mimořádné okolnosti. Je to Závada, kdo řeší situace, o nichž byl informován či k jejichž vyřešení byl vyzván, a je to Holan, k němuž směřuje starost a péče.

V roce 1952 řeší Holan se Závadou korespondenčně finanční záležitosti:

Milý Viléme, díky za list... Dr. Bureš se mi o ničem takovém nezmínil. Ano, máme na vázaném vkladě asi pět tisíc korun. Protože jsou svázané, bude dobře, když je vyzvednete. Malér je v tom, že knížka je v Praze. Já tam jet nemohu, ta vedra dělají nezdobu se mnou. Ale do 14 dnů pojedu do Prahy má žena, knížku přiveze a já Ti hned napíšu potřebné dva údaje, jak si žádáš... Doufám, že to tak nespěchá, chci říci: že ta lhůta snad postačí...

Co všechno člověk zamlčuje, že?

Ze studu, ze zloby, z únavy, ze zoufalství, z vyprahlosti...

A potom je už pozdě.

Tisknu Ti ruku

starý Vladimír

Všenory, 1. VIII. 52

Zatím nevíme, jaké finanční okolnosti dopis řeší, ale citujeme jej celý kvůli důvěře, s jakou se Holan na Závadu obrací, i kvůli závěrečnému povzdechu – sentenci, která podtrhuje všechny čtyři trojtečky, provázející text dopisu.

Další dopisy ukazují na lidsky významné postavení Viléma Závady v zákulisí literárního života od padesátých do sedmdesátých let. Dne 12. 1. 1960 Holanovi píše: „Plně chápu Tvoji nesnadnou situaci. I když nerozhoduji o věci sám, vynasnažím se ze všech sil, aby byla záležitost vyřešena pro Tebe uspokojivě!“ Už za necelé dva měsíce (dopis z 3. 3. 1960) se mu však omlouvá: „je mi velice líto, že jsem tentokrát nemohl zařídit, aby Tvá záležitost

byla vyřízena tak uspokojivě, jak by sis přál. Nemusím Tě snad ujišťovat, že kdyby záleželo jenom na mně, nebylo by vůbec došlo k žádné změně. [...] Chtěl jsem Tě však ujistit, že budu vždy na Tebe pamatovat a zejména tehdy, naskytne-li se sebemenší možnost zlepšit Tvoji situaci.“

Tento dopis i ty, o nichž budeme ještě mluvit, bychom mohli přiřadit k desítkám dalších, které nacházíme v Závadově pozůstalosti. Přátelé, spisovatelé, vdovy po spisovatelích, začínající, zneuznaní autoři jej žádají, aby v Literárním fondu (byl jeho členem a předsedou v letech 1954–1976) vyjednal, podpořil, protlačil, zařídil přidělení, zvýšení, prodloužení příspěvků, tvůrčích dovolených a podobně. Z dochované korespondence je zřejmé, s jakou důvěrou a jistotou se na něj jednotlivé osoby obracely. Vedle citovaného dopisu Závady Holanovi můžeme citovat úryvek Holanova dopisu, který předcházел počátkům šedesátých let. Dne 8. 7. 1952 Vladimír Holan píše: „Zatím pěkně děkuju za Tvůj dopis i péči o nás, resp. o mne, co do toho léčení... Mám lékaře, kdyby se to však nelepšilo, obrátíl bych se na Tebe. Tož znovu Dík a upřímný pozdrav Tvého starého Vladimíra Holana!“ A dále závěr dopisu z 20. 10. 1952: „a prosím Tě tedy o laskavost, aby ta zbývající měsíční stipendia byla posílána ne do Všenor, ale na dole uvedenou adresu (Praha III. U Sovových mlýnů č. 7.) Děkuji Ti.“

Nejdelší a nejzávažnější dopis, který známe a který se v Holanově pozůstalosti uchoval, je nedatovaný. Je na něm však cizí rukou (ani Holanovou, ani Závadovou) připsáno „v nemocnici od 13. 1. 1961“. Váže se tedy k vážnému období Holanova života, kdy se zhoršil jeho zdravotní stav, kdy žil dokonce v přesvědčení, že se blíží hodina jeho smrti, a kdy rekapituloval život. Svou výlučnost potvrzuje dopis délkou, oslovením „Drahý Vladimíre! a dílem osobním, dílem nadosobním a částečně podivně neosobním tónem.

Drahý Vladimíre,

od Tě chvíle, co jsi odejel do nemocnice, myslím na Tebe bez ustání. Byl bych Tě rád navštívil, ale vím, že potřebuješ klid, a proto Ti místo návštěvy píšu těchto několik řádek.

Vím, od Tvé paní, s kterou občas telefonuji, že už máš po operaci a že se pomalu zotavuješ. Věřím, že operativní zákrok odstraní všechny potíže, s kterými jsi v poslední době trpěl a že Ti vrátí zdraví. Víš, že jsme si slíbili, že si vyjedeme se svými společnými přáteli na Mělník, do Žernosek, do Litoměřic a že si uděláme výlety i do jiných krajů Čech, ale i na Moravu a na Slovensko. Víš, Vladimíre, že máš mnoho přátel nejen v Praze, ale v celé naší zemi. A všichni Tě rádi uvidí. A také náš Literární fond má možnosti, aby Ti umožnil rekreaci buď v Karlových Varech nebo v Tatrách, kde máme své domy. Tyto domy teď adaptujeme a některé už budou letos v provozu. Domnívám se, že Ti udělá velmi dobře, když budeš víc pobývat na vzduchu v krásné přírodě mezi lidmi. Ale i v Praze se musíme pak častěji vídat. Hodně se změnilo od dob našeho mládí, kdy jsme nešetřili silami ani časem. My, co jsme zaměstnání, šetříme teď s každou minutou, ale musíme si najít pro sebe více času. Vzpomínám na všechny krásné chvíle našeho přátelství a ty chvíle patří k tomu nejcennějšímu, čeho se mi v životě dostalo. A domnívám se, že není žádných překážek, abychom se viděli častěji, než tomu bylo dosud. Slyšel jsem od Tvé paní, že se už těšíš na domov a na návrat k normálnímu životu. Budu se i já těšit, až opět u vás zazvoním. Věřím, že rekonvalescence bude pokračovat rychle a že Tě z nemocnice brzy pustí domů. A s touto vírou a s touto nadějí končím, drahý Vladimíre, své řádky, abych Tě jimi příliš neunavoval.

Byl bych rád, drahý Vladimíre, abys věděl, že všichni Ti naši spisovatelé, kteří vědí, že se léčíš v nemocnici, na Tebe myslí s přáním, abys byl brzy zdrav a opět mezi nimi. A to si z hloubi své duše přeji také já.

Ve starém přátelství

Tvůj V. Závada

Vedle osobní péče, kterou věnoval Závada Holanovi, je zřejmé, že Holan u něj ve velké důvěře intervenoval také za své přátele. První z dochovaných dopisů se týká Ladislava Dvořáka, druhý Stanislava Zedníčka. Neznáme text dopisu nebo znění iniciačního telefonického hovoru či osobního rozhovoru mezi Holanem a Zavadou, ale ze Zavadovy odpovědi je zřejmé, že se v případě Dvořáka jednalo o žádost o pracovní místo a v případě Zedníčka

o udržení si místa v nakladatelství. Oba rukou psané dopisy nemají data, ale protože první obsahuje ještě adresu na Závadovo pracoviště v Národní knihovně a v závěru je také zpráva o tom, že „Včera odhlasoval výbor Literárního fondu, aby byl k Tvému dosavadnímu stipendiu vyplácen ještě výchovný příspěvek na Tvou dceru Katku“, usuzujeme, že se jedná o dopis z počátku padesátých let. Druhý dopis má hned v incipitu zprávu, že Závada pro řešení případu Zedníčka „ihned jel za dr. Pilařem, který je ředitelem nakladatelství, na Dobříš!“ Z toho usuzujeme, že se jedná o závěr šedesátých let, kdy byl ještě Pilař ředitelem Československého spisovatele.

Další tematickou oblastí ve vzájemné korespondenci mezi Závadou a Holanem jsou blahopřání a vánoční či novoroční pozdravy. U blahopřání k narozeninám známe pouze reakce na zasláná slova. Tato korespondence se zachovala od poloviny padesátých do poloviny sedmdesátých let. V květnu 1955 píše Holan Závadovi k padesátinám. O deset let později (21. 5. 1965) zasílá lakonické, ale kaligrafickým písmem vyvedené: „Milý Viléme Do let dalších zdraví a všechno dobré k němu přeje Ti Tvůj Vl. Holan.“ Na to Závada bezprostředně (24. 5. 1965) reaguje: „Milý Vladimíre, děkuji za Tvá milá slova k mé šedesátce a prosím, aby si Ty ode mne přijal přání všeho dobra. S upřímnými pozdravy V. Závada.“ Tento rituál se opakuje téhož roku v září, kdy nejprve Závada blahopřeje Holanovi k jeho šedesátinám, a vzápětí dostává děkovnou odpověď: „Milý Vladimíre, vzpomínám na Tebe přátelsky a srdečně ti blahopřeji. Též do dalších let Ti přeji všechno dobré. S upřímnými pozdravy Tobě i Tvé paní zůstávám Tvůj oddaný Vilém Závada. (14. září 1965)“ a „Milý Viléme, děkuji Ti za gratulaci, přeji Ti to nejlepší a pozdravuju Tě! Tvůj Vl. Holan 2. X. L. P. 1965“.

Vzájemná blahopřání se opakují i v roce 1970 k oboustranným pětadesátinám, pokud jde o blahopřání k sedmdesátinám, známe pouze Závadovo Holanovi.

Sledujeme-li novoroční pozdravy, pak ty od Závady mají v korespondenci doklady z roku 1947, 1950, 1976. Závada také Holanovi blahopřeje k získání ceny Taormina (leden 1967), na to Holan reaguje slovy: „Milý Viléme, za gratulaci k E. T. Ti děkuje a vše dobré do L. P. 1967 přeje Vl. Holan.“ Oboustranný kontakt

máme i při blahopřání Holanovi ke jmenování národním umělcem v květnu 1968: „Milý Vladimíre, přijmi také ode mne nejpřímnější blahopřání ke jmenování, jehož se Ti v těchto dnech dostalo. S mnoha srdečnými pozdravy Tvůj V. Závada“; a Holan odpovídá: „Milý Viléme, byl jsi vždycky pozorný, děkuju Ti za gratulaci a pozdravuju Tě. Tvůj V. Holan.“

Pohlednice z cest v dochované pozůstalosti znovu směřují od Závady k Holanovi. Závada píše (protože chybí známky, nemůžeme zatím určit jejich dataci) z Jugoslávie (Ochrid) či z Varšavy.

Druhé oblasti, které se chci při sledování vztahu mezi Závadou a Holanem věnovat, je Závadova zádušní řeč, kterou pronesl v dubnu 1980. K jejím okolnostem se váže několik zvláštností. První je skutečnost, že se Závada zdráhal na Holanově pohřbu promluvit. Podle svědectví Vladimíra Justla ho musela paní Holanová opakovaně a velmi naléhavě žádat, aby to byl právě on, kdo se s básníkem oficiálně rozloučí. Děsilo ji, že by smuteční řeč pronesl někdo ze stranických funkcionářů či druhořadých spisovatelů. Dnes se můžeme pouze domýšlet, proč se Závada zdráhal na pohřbu vystoupit. Víme, že jen těžce překonával nechuť veřejně vystupovat. Z pozůstalosti známe koncepty posledních rozloučení s Kainarem, Hrubínem, Aloisem Sivkem, Píšou a dalšími, kdy svou nechuť promlouvat před publikem zvládl. Sám pětasedmdesátiletý básník se v této době cítil již velmi unavený a nemocný.

Pro dnešní analýzu a srovnání jsme měli k dispozici tři znění sledované řeči. První znění bylo otištěno ve výboru *Mušle, lastury a škeble...* z roku 1985, dále jsme měli k dispozici strojopis se Závadovými vpisky a korekturami – originální tři listy, z nichž Závada svou dvě a čtvrt strany rozsáhlou řeč na pohřbu četl, třetím zdrojem se stal rukopisný koncept, který byl uschován mezi rukopisnými bloky ze závěru Závadova života.

Srovnání prvních dvou variant ukazuje, že odlišnost v knižně publikovaném textu je nepatrná a zanedbatelná. Rukopisná varianta (domníváme se, že první koncept řeči) překvapivě zachovává jádro budoucí řeči – soustředění na texty, které reagují na válku:

Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, První testament a Panychida, Poděkování Sovětskému svazu, Rudoarmějci a Tobě. Dnes můžeme pouze spekulovat o tom, zda to byla masová propaganda připravující 35. výročí osvobození Československa sovětskou armádou, která nasměrovala Závadovu pozornost v díle Holana, anebo (jak ukazují mimo jiné dochované dopisy) zda to byla skutečně ta oblast a to období tvorby, které bylo Závadovi blízké, protože pro něj také představovalo období intenzivních kontaktů, cílené pozornosti, kterou si vzájemně s Holanem věnovali...

V čem se zřetelně liší koncept od budoucí řeči, je zvolení pozice řečníka – v konceptu je celá řeč vedena jako oslovování a oslavování básníka: „Vladimíre, připadl mi těžký a smutný a nečekaný úděl [...] od samých začátků ses odlišoval od současníků. [...] Byl jsi jedním z nejpozoruhodnějších umělců“ a tak dále.

Další podstatnou odlišností je, že vedle Zdeňka Kalisty, v jehož kroužku se ve Slavii prvně setkali (to zůstává i v řeči oficiální), připomíná Závada v konceptu Horu, Halase, Nezvala. („Třeba ses přátelil s Horou nebo s Halasem a s jinými, byl jsi jiný než oni. [...] Ty, básník tak velké slovesné hloubky, jsi objevil s Františkem Halasem krásu lidové české poezie. [...] Jestliže Vítězslav Nezval o sobě prohlašoval, že je básníkem bezohledným/obrazoborným, Ty o sobě jsi říkal, že jsi básníkem agresorem...“)

V přípravném textu, který je psán velmi špatně čitelným rukopisem, jenž ovšem přesně odpovídá rukopisu ze závěru Závadova života, a ještě je „rozhozen“ vypjatostí situace, se Vilém Závada zaměřil na Holanovo soustředění na jazyk, na jeho hlubokou znalost poezie, hudby, umění nejen evropského a soudobého: „Obsáhl jsi postupně nesmírné hloubky vědění nejen o literatuře a jazyku poezie, ale i o poezii a myšlení dávnověkých, o jazycích *zaumných/zenových*, geograficky nám vzdálených nebo i dávnou vymřelých. Poháněn touhou poznat v nich rozumem i to, co je tam za životem a za věcmi a pro tuto skutečnost, žes pro ni sám vytvořil i svůj vlastní. Toužil jsi rád také vyslovit nevyslovitelné a vyjádřit *nepostižitelné*. Ubíral ses docela jinými cestami než ostatní naši básníci a umělci a nejednou se ocitnul (až v oblas-

tech – škrtnuto) a pronikl až (nad textem do) v oblastech duchovní stratosféry. Ale nikdy ses v nich nerozplynul.“

V závěru rukopisného textu pak Závada hledá to nejlepší vyjádření pro Holanovo postavení v české poezii minulé i současné – text je eliptický a s výraznými významovými přeryvy: „Zřejmě ne všichni Ti rozuměli a jak vím, ne všichni Tě chápali, s Tebou souhlasili, Všichni ale cítili, že v Tobě máme [...] jednoho z našich básníků [...] vynikal. Ve své *plachosti* jsi došel úplně na konec. Dokonal jsi, jsi doma, a dokonal své dílo. Nejdeš od nás všech, Tvé dílo však zůstává a bude Tě vždy připomínat [...] že jsi byl a že stále prostě jsi.“ To je také jediné místo v pozdější řeči, které si zachovalo charakter oslovení mrtvého básníka. Znělo: „Dnes od nás, milý Vladimíre Holane, po těžkém a heroickém životě odcházíš. Vytvořil jsi veliké a rozsáhlé dílo původní i přeložené, které zůstane trvalou součástí naší literatury a bude nám věčně připomínat, že jsi byl, že stále jsi a nikdy nepřestaneš být. Čest Tvé světlé památce.“ V Praze, v dubnu 1980, Vilém Závada.

Příloha

Rekonstrukce rukopisu konceptu pohřební řeči nad Vladimírem Holanem (dosud neidentifikovaná místa jsou označena třemi tečkami, výrazy, kde si nejsme jisti čtením, jsou označeny kurzivou a někdy jsou nabízeny ve variantách):

Vladimíre, připadl mi těžký a smutný a nečekaný úděl, rozloučit se dneska s Tebou, s básníkem Vladimírem Holanem jménem svým i jménem té dnes už nepatrné hrstky básníků a výtvarníků, kteří vstupovali do umění [a do literatury – škrtnuto] po skončení první světové války na počátku 20. let. Pamatuji si dobře na první setkání [s Tebou v kavárně Slavia – škrtnuto] s Vladimírem Holanem v malém kroužku Zdeňka Kalisty v kavárně Slávii. A tak jsme se setkali (seznáme se) spolu ještě několikrát, ale ne zas tak mnoho, neboť Vladimír Holan jako mladý básník měl také rád společnost, ale raději než s básníky v kavárně sedával sám po večerech doma nad jejich knihami veršů A od samých počátků ses odlišoval

od současníků. Třeba ses přátelil s Horou nebo s Halasem a s jinými, byl jsi jiný než oni.

[po straně kolmo vepsaný text – Na rozdíl od převládající poezie nebo umění ... měl rád umění esoterické, umění tíživé]

Nezářila Ti na cestu hvězda nového umění, zvaného poetismus, zdržoval ses ještě v symbolismu, u poezie uzavřené, skryté, té neprostopupné a ...čnÍ. Cele už přesvědčen, že toto umění ještě nevydalo všechny své možnosti [nad tím napsán nečitelný text]. Byls oddán kultu slova „kultu metafor“. Vášnivě jsi četl a studoval, literaturu, knihy, hudbu i umění výtvarné. Byl jsi jedním z nejpozoruhodnějších umělců. Obsáhl jsi postupně nesmírné hloubky vědění nejen o literatuře a jazyku poezie, ale i o poezii a myšlení dávnověkých, o jazycích *zaumných/zenových*, geograficky nám vzdálených nebo i dávno vymřelých. Poháněn touhou poznat v nich rozumem i to, co je tam za životem a za věcmi a pro tuto skutečnost, žes pro ni sám vytvořil i svůj vlastní. Toužil jsi rád také vyslovit nevyslovitelné a vyjádřit *nepostižitelné*. Ubíral ses docela jinými cestami než ostatní naši básníci a umělci a nejednou se ocitnul [až v oblastech – škrtnuto] a pronikl až [nad textem do] v oblastech duchovní stratosféry. Ale nikdy ses v nich nerozplynul. Nikdy ses v ní neschoval, vždy ses vrátil k naší staré zemi. Stejná vášeň a stejný zápal Tě hnaly k tomu, abys ses postavil za spravedlivou věc přepadených a ponížených, za spravedlivou věc bojujícího Španělska a spravedlnost našeho lidu znásilněného německým fašismem. Učinil jsi tak v knížkách Odpověď Francii, v knize Září 1938 a ve svých velkých básních Zpěv tříkrálový, První testament a Panychida. Svůj hněv a své prokletí jsi vyslovil s obdivuhodným uměním, za které poznals pozornost protektorátní cenzury a fašistických úřadů. Za to snad nejkrásněji a nejpřesvědčivěji se rozezněl Tvůj verš po skončení války v takových knihách jako Poděkování Sovětskému svazu, Rudoarmějci a Tobě. Tu ses projevil jako velký básník konkrétní skutečností a zkušeností, jako velký básník pozemský a lidový/lidský. Jak hluboko [nad tím – ce] jsi dovedl sestoupit až na dno našeho ponížení a naší poroby, tak velice a mohutně jsi procítil i radost a štěstí z našich vítězství a osvobození. Ty, *básník* tak velké slovesné

hloubky, jsi objevil s Františkem Halasem krásu lidové české poezie. Citlivě jsi naslouchal hovorové řeči lidové, vášnivě rád jsi objevoval a užíval zapomenuté a nepoužívané než živé slovo. Ale i ve své poezii noci, v poezii chmurných melodií jsi dovedl udeřit na hlavičku svým a tvořit pro sebe nová slova zaumná. Přes všechnu svou rozpornost a složitost byl jsi básníkem *mužným* a víc než to. Jestliže Vítězslav Nezval o sobě nejednou prohlášoval, že je básník *bezohledný/obrazoborným*, tys o sobě jen říkal, že jsi básníkem *agresorem*. Ukázal jsi to nejen v době ohrožení naší země fašismem, ukázal jsi to i svou angažovanou účastí i při různých sporech poválečných jako třeba v italsko jugoslávském [sporu – škrnuto] konfliktu o Terst, kdy ses postavil na stranu Jugoslávie. Dosvědčils to však meditaci, kdy jsi dovedl jednak téma nocí, jednak téma slova nebo mlčení rozetnout gordický uzel věčné problematiky lidské ... Zřejmě ne všichni Ti rozuměli a jak vím, ne všichni Tě chápali, s Tebou souhlasili. Všichni ale cítili, že v Tobě máme ... jednoho z našich básníků vynikal. Ve své *plachosti* jsi došel úplně na konec. Dokonal jsi, jsi doma, a dokonals své dílo. Nejdeš od nás všech, Tvé dílo však zůstává a bude Tě vždy připomínat ... že jsi byl a že stále prostě jsi.

Doc. PaedDr. Iva Málková, PhD., Ostravská univerzita

ještě otvírá ležet.

KŘÍŽOVATKY KULTUR

„Vášnivá duše teskní...“

Vladimír Holan překládá Lermontova

IRINA POROČKINA

Michail Jurjevič Lermontov byl jedním z největších ruských básníků 19. století a doposud jím zůstává. Prožil život krátký, ale plný dramatických událostí. Narodil se roku 1814 a zahynul v souboji v roce 1841 – tedy ve dvaceti sedmi letech. Jako většina mladých lidí třicátých let 19. století, a nejenom v Rusku, byl stoupencem Schellingových myšlenek o duchovní svobodě člověka. Tyto ideály svobodného člověka a svobody národů vyzdvihovaly jako hrdinu silného jedince, bojujícího proti nespravedlivému a krutému uspořádání světa. Svoboda a vůle jí dosáhnout byly krédem Lermontovy generace.

Lermontovovo dílo bylo mezi českými čtenáři známé již od čtyřicátých let 19. století. Jeho prozaické a básnické tvorby si povšimli i někteří čeští spisovatelé. Gustav Pflieger Moravský ve svém románu *Pan Vyšinský* podlehl Lermontovovu kouzlu a chtěl podle jeho vzoru vytvořit typ „zbytečného člověka“. Ve svých zápiscích se vyznával, že překlady z Lermontovova díla „uváděly ho do jiných světů“ a že nejvíc ho vábil *Mcyri*. Rovněž Jaroslav Vrchlický vzdával hold Lermontovově tvorbě a Svatopluk Machar v *Konfesích literáta* napsal, že mu ze všech spisovatelů byl nejdražší Lermontov. Podnětný je výrok Františka Xavera Šaldy: ruský romantik je podle něho básník „nespoutané energie, touhy po svobodě vnější i vnitřní“ (Černík 1946: 175).

V roce 1839 – po návratu z kavkazského vyhnanství – Lermontov dopsal poslední, 26. kapitolu své poemy *Mcyri*, což se překládá z gruzínštiny jako *Novic*. Osm let předtím, než byl *Mcyri* napsán, si Lermontov do deníku zaznamenal předběžný náčrt poemy: „Mladý mnich, je mu 17. Od dětství je v klášteře... Vášnivá duše teskní...“ (Lermontov 1953: 494).

Mcyri je hlavní a jediný hrdina poemy. Vyrůstal jako zajatec od svých šesti let v gruzínském klášteře, kde o něho pečovali mniši,

ale vzpomínky z dětství na svobodný život uprostřed svobodného národa ho dovedly těsně před obřadem postřížení k útěku. Tři dny, po které Mcyri bloudí drsným horským krajem ve snaze najít cestu domů, se pro něho stávají osudnými. Vyčerpal své fyzické i duševní síly a mniši ho nacházejí umírajícího. Hlavním a skoro jediným námětem a obsahem Lermontovovy básně je hrdinova zpověď o nezničitelné (avšak mučivé a v podstatě ničivé) touze po svobodě.

Já málo žil a zajat žil:
dva životy, jež proměnil
bych velmi rád v svém tušení
za jeden, plný vzrušení.
Já vládu jedné dumy znal,
jedné, leč byl to vášně pal:
jak démon ve mně žila z míz:
a duši mou zžeh její hryz.
(Holan 1962: 65)

Romantičtí básníci touhu po svobodě jedince, toto tesknění, trápení „vášnivé duše“, chápali dalekosáhleji. V Lermontovově básni klášter – žalář – se stává pojmem všeobecným, který se vztahuje na celou společnost. Pro Lermontova je to ruská říše. Války na jižních hranicích, kterých byli nuceni se zúčastnit mnozí ruští důstojníci, autora *Novice* nevyjímaje, byly pro Lermontova svědectvím tyranie. Právě odtud se básník vracíval pln příznivých dojmů ze svobodmilovných národů Kavkazu a opojen divokou krásou kavkazských hor. Na Kavkazu se odehrávají děje nejznámějších a nejdůležitějších Lermontovových děl. Ale právě Mcyri, jak upozornila soudobá kritika, byl milovaným ideálním hrdinou ruského básníka.

Připomeňme ještě, že Mcyri, jelikož je typickým ztělesněním romantické jedinečnosti – ba právě proto –, se uzavírá ve své snaze dosáhnout cíle, nehledá lidskou společnost, která, jak ji poznal, je mu naprosto cizí, dokonce ji pociťuje spíš jako nepřátelskou. Když popisuje starému mnichovi svůj zanícený souboj s panterem, Mcyri nepřipouští ani samotnou myšlenku, že by volal o pomoc.

Leč, věř mi, lidské posily
já nechtěl, cizí všem, to věř,
a na věky, jak stepní zvěř...
A kdyby křik mnou zradně tih,
přísahám, starče, při svatých:
svůj slabý jazyk vytrh bych.
(tamtéž: 76)

Toto hrdé odmítnutí lidské soudružnosti, uzavření v sobě samém bylo vlastní i autorově povaze.

V roce 1939 s nabídkou přeložit *Mcyri* – *Novice* přišel za Holanem Josef Hora, jeho „velký přítel“ (Holan 1988: 362). Předtím byl Lermontovův *Novic* přeložen do češtiny třikrát. Poprvé roku 1853 Františkem Boleslavem Kořínkem, pak na začátku 20. století Františkem Troppem (1916) a Františkem Táborským (1918).

Desetiletí 1935–1945 bylo v Holanově tvorbě obdobím intenzivního překládání. V době, kdy česká „národní existence byla ohrožena“, vyprávěl později básník o těchto dnech, „člověk se potřeboval opřít o trvalé hodnoty. Podal jsem autorům, které jsem potkal cestou, ruku“ (tamtéž: 396). *Cestou* byl nazván výbor z Holanových překladů (1962).

Nebylo to námezdní překládání, o kterém básník říkal, že „otupuje cit pro jazyk, jazykovou svěžest a vynalézavost, odsává básnickovy síly, které je povinen dát vlastní poezii...“ (tamtéž: 359). Bylo to překládání z lásky, bez které podle Holana „nelze nic. Ani umřít nelze bez lásky“ (tamtéž: 419).

Jak už bylo řečeno, psal se rok 1939, když se Holan pustil do překládání Lermontovova *Mcyri*, „podal mu ruku“. Odtržení značné části území a následnou nacistickou okupaci nesl Holan, jako většina Čechů, těžce. „Byla to bezmoc!“ – řekl pak v jednom z interview. „Jak jsme mohli žít? Nežili jsme“ (tamtéž: 402). Lermontovova poema, založená na touze po svobodě, odpovídala skličující náladě za okupačního režimu.

Mezi napsáním díla a Holanovým přebásněním se rozprostřel duhový oblouk v délce jednoho století. Všecko v Evropě bylo jiné a zároveň všecko zůstalo tímtež. Lidské ponížení a utrpení,

nesvoboda, války, láska a nenávisť. Zříceniny gruzínského kláštera ze sedmého století Džvaris-sakdari (Božího kříže) mohly českému básníkovi připomenout „prastarý augustiniánský klášter“ jeho dětství. V tom klášteře se učil latinu, tam se pod vlivem četby A. Jirásky chtěl stát mnichem (tamtéž: 400). Pocit osamocení ve svém tesknění, ve svém životním poslání, pocit, který byl vlastní Lermontovovi a jeho hrdinům, pronásledoval i českého básníka: „Nemám nic nového,“ psal 5. ledna 1963 Igoru Inovovi do Ruska, „pořád je totéž osamocení a ještě smrt, která chodí kolem mé kobky a tuká mi na dvéře. Říkám jí: ‚Počkej ještě chvíli!‘“ (z archivu autora).

Holanovi se nedostalo filologického vzdělání, azbuka mu jistě dělala potíže, a proto si dal *Mcyri* předčítat Petrem Grigorjevičem Bogatyrjovem, ruským folkloristou, žijícím v Praze, který mu pomáhal luštit složitý básnický text. Holan se snažil ponořit do mohutného lyrického proudu ruské předlohy, jist, že „každé umělecké dílo – jako svrchovaný tvar – může být pochopeno a prožito jedině láskou. Jako bych řekl: bolestí“ (tamtéž: 380). Láska a bolest. Nebo láska je bolest. Holan ve svém básnickém cítění našel jediný možný klíč, kterým otevíral poklady Lermontovovy poemy, vzniklé právě z lásky a bolesti.

„Novice jsem překládal rád. Vzpomínám si,“ sděloval Holan v roce 1961, „jak mi kdysi přítel Petr Bogatyrjov doslova tlumočil text. Co milých hodin jsme strávili nad touto hlubokou a tak hudební poezií, kde verše jen zpívají!“ A ještě: „to je básník stručný, hutný, vyjádří jednou větou to, nač jiní vyplývají celý odstavce“ (tamtéž: 394).

S těmito představami o charakteru Lermontovovy tvorby a maje na mysli, že v překládání „nejde jen o věrné přetlumočení obsahu a formy, jde také a především o atmosféru“ (tamtéž: 398), génius české poezie překládal poemu génia ruské poezie.

Nesmíme – a o to ani nejde – porovnávat každou řádku, každé slovo ruského a českého textu. Měli bychom vycházet z celkového lyrického dojmu obou děl. Holan postupoval velice jemně, se snahou vyjádřit česky to, co slyšely v jiném jazyce jeho sluch a básnická duše (ruský jazyk měl rád a dokonce v některých ze

svých básní používal rusismy), a udělal z Lermontovovy poemy holanovsky mohutnou a lermontovovsky nekonečně lyrickou a vášnivou parafrázi. Řekli bychom, že Holanův *Novic* je antropologicky věrný svému praobrazu, zachovává jeho základní rysy, jeho identitu a je při tom moderním, výrazným plodem básníka, o kterém Jaroslav Kunc napsal, že nikdy nezapře „svou vášeň pro slovo nabitě sebou samým“ (Kunc 1945: 251). V tomtéž smyslu, ale zdá se, že s jistou přehnaností, psal o Holanově překladu *Mcyri* Jaroslav Janů: „I zde máme jistě intenzivní dojem věrně zachyceného genia loci a citové atmosféry originálu. Avšak příliš často ozve se čtenáři signál, že konzumuje Holana a ne Lermontova“ (Janů 1962: 114).

Jisté potíže pro překladatele představoval i zvláštní ráz rýmu na koncích veršů – rýmu mužského, který v době napsání kritika přirovnala ke zvuku zasažení nožem. „Tento čtyřstopý jamb s výlučně mužskými rýmy trhaně padá, jako úder nože, zasahujícího svou obět. Jeho pružnost, energie a zvonivý, jednotvárný pád je v podivuhodném souladu se soustředěným citem, nezdolnou silou mohutné povahy a tragickým stavem hrdiny poemy“ (Lermontov 1953: 495). Holan to vyřešil tím, že se snažil najít jednoslabičná slova na konci řádky:

[...] Jda poutí svou
zříš vyloupených sloupů vzmach
a brány ranou zdrané v prach
a věž i klenby v ruinách,
leč pod nimi už nevlá tich
dým kadidelnic voňavých
a neslyšíš, jak zpěv se zdvih,
když modlil se tu za nás mnich...
(Holan 1962: 63)

Igor Inov zaznamenal, jak v rozhovoru o básnictví (27. srpna 1962) Holan řekl, že „jeho živlem je vypjatá poezie, blízká bolestnému stonu. Vysoce vypjatá! Právě taková! opakoval několikrát důrazně. „Neříkám, že jsem jí mocen, ale právě takové si vážím!“

(Inov 1993: 11). V této souvislosti uveďme slova ruského básníka a esejisty Vladislava Chodaseviče, který v roce 1914 napsal, že v Lermontovově tvorbě „poprvé v ruské poezii ‚ošklivá krása‘ není romantickým zkrášlením, kudrlinkou, není ošklivou drobností, která má jen podtrhnout, zdůraznit základní krásu celku, ale je skutečným, naprostým uznáním vášně kosmické, ošklivosti a zla světového“ (Chodasevič 1989: 5). Netýká se tento citát právě „vypjatosti“ Lermontovovy poezie, její „blízkosti bolestnému stonu“? *Novice* bychom oprávněně mohli pokládat právě za takovou poezii, o které mluvil Holan.

Nebudu uvádět jednotlivá, zvláště zdařilá místa z Holanova překladu skvostu ruské poezie. O Holanovi-překladateli ostatně psal ve zvláštní studii už Oldřich Králík (Králík 1962: 67–90). Ráda bych jen ještě upozornila na myšlenku Václava Černého, kterou vyslovil před šedesáti lety. Považoval Holana za typického „zapadníka“, za „poetu cultus“, a právě proto, tvrdil tento pronikavý kritik, byla Holanova díla s ruskou tematikou tak „zdařilá“ (Černý 1945: 26).

Dovolím si vyjádřit lítost nad tím, že v Holanově překladu názvu poemy zmizelo gruzínské slovo *Mcyri*, kterým autor ruské předlohy záměrně své dílo nazval. Vzápětí v dolní části stránky Lermontov uvedl jeho ruský překlad: *Novic*. Pro Lermontova to mělo zásadní význam – gruzínské a vůbec kavkazské reminiscence, zvláště tehdy, kdy psal své dílo, ale i o hodně později, měly pro ruského čtenáře přitažlivý a bolestný odstín. Dnešní situace na Kavkazu, kde se vlekou nejmenované války, „války paměti“, jak se vyjádřil soudobý historik (Šnirelman 2003), čeká na svoje vyřešení. Lermontovův *Mcyri* nám svítí jako zářivá lucerna na chmurné číhající rokle i jasnou oblohu stejně krásného a nešťastného Kavkazu, přeplněného láskou a bolestí.

Literatura

ČERNÍK, Antonín

1946 Lermontovovy Poemy, *Tvorba*, s. 175

ČERNÝ, Václav

1945 Průhled do nových knih, *Kritický měsíčník*, č. 1, s. 26

HOLAN, Vladimír

1962 *Cestou* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1988 *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

CHODASEVIČ, Vladislav F.

1989 Fragmenty o Lermontove, *Znamja*, č. 3

INOV, Igor

1993 Noc s autorem *Noci s Hamletem*, *Tvar*, č. 31–32, s. 11

JANŮ, Jaroslav

1962 Holanovy básnické překlady, *Plamen*, č. 9, s. 114

KRÁLÍK, Oldřich

1962 O metodě básnických překladů Vladimíra Holana, in O. K.: *Studie o literatuře a překladatelství* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 67–90

KUNC, Jaroslav

1945 *Slovník soudobých českých spisovatelů* (Praha: Orbis)

LERMONTOV, Michail J.

1953 *Polnoje sobranije sočiněnij 2* (Moskva)

ŠNIRELMAN, Viktor A.

2003 *Vojny pamjati: Mify, iděntičnosť i politika v Zakavkazje* (Moskva: Akaděmkniga)

Doc. Irina M. Poročkina, CSc., Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitět

Vladimír Holan a Cyprian Kamil Norwid

PAVOL WINCZER

Toto téma je stejně tak lákavé jako vědecky riskantní, přesněji řečeno ne zcela korektní z hlediska vědy budující na nezpochybnitelných faktech. Hned v úvodu se otevřeně přiznávám, že pokud jde o faktografii týkající se Holanova vztahu k Norwidovi a jeho znalosti díla tohoto polského básníka, pohybuji se v rovině dohadů. Dle dosavadního poznání Holan totiž, až na jedinou výjimku, nezanechal průkazné stopy zájmu o Norwidovu osobnost a tvorbu nebo dokonce pozitivní recepce této tvorby (zmínky v článcích a osobních poznámkách – editorem dosud shromážděná korespondence ještě nebyla publikována) ani stopy nepřímé (překlady literárních textů). Udivuje to, protože Norwidův myšlenkový svět, jeho básnický tvar a jazyk mohly Holana osobně oslovit, najít v něm vnitřní ozvěnu – zatímco básnické texty Mickiewiczze a Słowackého, které přeložil (jsa k tomu zřejmě nakladatelstvím vybídnut), pro něj prostě byly dobrou poezií a jejich přebásnění jakousi „náhradní tvorbou“ v patnáctiletí, kdy jeho vlastní nová díla nebyla vydávána a kdy mu překlady byly (až do roku 1962) hlavním zdrojem obživy (Justl 1988: 417). Záslouhou Holanova dlouholetého editora, znalce a přítele Vladimíra Justla se traduje, že Holan si Norwidovy tvorby vysoce cenil (Justlovo tvrzení převzal rovněž Opelík – Opelík 2004: 101), ale chybí doklad o tom, kdy a při jaké příležitosti se v tomto smyslu vyjádřil. Navíc je to tvrzení natolik všeobecné, že není jasné, zda by se měl jeho obdiv vztahovat pouze na jeho básně v užším smyslu slova anebo i na jeho prozaické a esejistické texty, jež se svým duchem i dráždivě mnohoznačnou sémantikou také řadí do oblasti široce chápané poezie.

Jediný hmatatelný doklad, že Holan Norwidovo jméno znal a jeho básně zřejmě také četl, se nachází v *Rudoarmějcích* (1947), a to v básni VII, v oddílu Kresby, kde je řeč o tom, jak prostý ruský frontový voják dostal od polské dívky, jíž zachránil život, sva-

zek polských básní, kterých si velice vážil, aniž by jim rozuměl. Část pasáže zní: „byly to verše od Norwida (Fortepian Chopina)“ (Holan 2001: 169). Holan tedy zmiňuje jednu z jeho nejznámějších a nejvýznačnějších básní, mnohovrstevnatou a plnou symbolických významů, jejíž pochopení, a tedy i adekvátní estetická recepcce, si vyžaduje historický komentář. Tento citát je jasným důkazem toho, že se s jeho tvorbou setkal před rokem 1947, pravděpodobně za protektorátu.

Ačkoli je ve verši uveden původní polský název básně, básníkova pasivní znalost polštiny sotva postačovala k vnímání významových jemností a stylistických odstínů originálu, zřejmě se tedy s tímto autorem seznamoval prostřednictvím českých překladů. K této domněnce mě vede okolnost, že jeho přebásnění Mickiewiczových *Sonetů* (1957) stejně jako Słowackého *Otce morem nakažených* (1953) vznikla, jak se lze dočíst v tiráži, „za jazykové spolupráce Josefa Matouše“. V podobném smyslu se o autorově práci na překladech vyjádřil rovněž básníkův editor.¹

V období moderny, zde široce vymezené léty 1890 až 1918, český zájem o polskou literaturu ještě pramenil ze všeslovanské myšlenky (zejména časopis *Slovanský přehled* Adolfa Černého) a v kruzích kolem *Moderní revue* se orientoval na to, co v polské soudobé literatuře a romantické poezii odpovídalo programovému estetismu a individualismu časopisu. Okruh blízký Katolické moderně se pak zaměřoval na polské básníky, zdůrazňující morální odpovědnost poezie ve spojení s autonomními estetickými a duchovními hodnotami a moderním výrazem, což všechno ztělesňoval v Polsku právě tehdy znovuobjevovaný Norwid, kterého si tato skupina, respektive její představitel Emanuel Masák, vykládala v katolickém duchu (Kardyni-Pelikánová 2003: 157–158), a to značně jednostranně. Všechny tři naznačené linie měly své pokračování

1] „Vladimír Holan překládal z řady cizích jazyků, přestože dokonale neuměl žádný. Pracoval s doslovnými překlady odborníků, nechal si vysvětlit strukturální výstavbu veršů, hledal poučení o překládaném básníkovi; svá básnická řešení dával zvoleným spolupracovníkům ke kontrole“ (Justl 1982: 185).

čování i po roce 1918, avšak po vzniku polského a československého státu, rozdílných zejména sociální strukturou, duchovními tradicemi a ideologií, se vzájemné kulturní vztahy zkomplikovaly. To vysvětluje až nápadný nezáměr o polskou kulturu ze strany české intelektuální levice včetně levé avantgardy, zčásti rovněž liberálních kruhů. Jistě, bylo zde několik záslužných a dlouhodobějších iniciativ snažících se o vzájemné poznávání a sblížování bez ideologické nebo světonázorové motivace (třídílná antologie Františka Kvapila *Polská moderní poezie*, 1922–1933, překladatelská a popularizační aktivita Josefa Matouše zahájená už roku 1913 – Kardyni-Pelikánová 2003: 230–235; ve třicátých letech Polská knihovna). Avšak zejména v oblasti zpřístupňování polské poezie relativně nejvíce vykonali katoličtí autoři a centra (Kardyni-Pelikánová 2003: 154–191).

Tak Jan Karník vydal dvě antologie moderní básnické tvorby: v řadě Knihy Akordu (v té době ještě Durychova) *Z polského Parnasu* (1930; výbor od Marie Konopnické až po Juliana Tuwima) a roku 1937 (v řadě Polská knihovna, věnované zejména románové tvorbě) výbor *Poezie svobodné Polsky*, který podal velice jednostranný obraz meziválečného básnictví. Polská díla, na prvním místě právě Norwidova, vycházela v edicích vydávaných v Nové Říši Josefem Florianem. Soustavný zájem o polskou literaturu z hlediska katolické duchovnosti projevoval už zmíněný E. Masák (Kardyni-Pelikánová 2003: 226–230) a příležitostně se překlady polské poezie objevovaly v katolických časopisech: ve třicátých letech je to *Archa*, v letech 1945–1948 *Akord*.

Pro nás je podstatné, odkud mohl své znalosti Norwida čerpat Holan. Důkladný obraz české jak informativně esejistické, tak překladové recepce tvorby tohoto autora skýtá zmíněná delší studie Kardyni-Pelikánové, zejména ve své úvodní faktografické i fakta usoustavňující a interpretující části. Holan byl dychtivým čtenářem, měl rozsáhlou a dobře zásobenou knihovnu a „šíře jeho četby z humanitní oblasti byla téměř bezbřehá“ (Justl 1988: 463), přece jen ale prozrazuje jisté preference. Pokud jde o Norwida, narazil snad v *Moderní revue* na stať Jiřího Karáska (z roku 1907), který tohoto autora zasadil do evropských souvislostí (Kardyni-Peliká-

nová 2003: 155), nebo na knižní vydání této stati v edici Josefa Florianiana (*Nova et Vetera* z roku 1917); *Moderní revue* se v Holanově knihovně dochovala v dosti celistvé podobě, Florianovy edice odebíral systematicky (Justl 1988: 468, 474). Na Norwida jej mohl upozornit rovněž podobně koncipovaný článek J. Matouše v časopise *Cesta* z roku 1923 (Kardyni-Pelikánová 2003: 159). Vzhledem k hierarchii Holanových zájmů bych za méně pravděpodobný informačný zdroj považoval příslušnou pasáž Jana Máchala v prvním dílu *Slovanských literatur* z roku 1922 nebo zmínky Franka Wollmana ve *Slovesnosti Slovanů* z roku 1925. Zdařilá antologie polské poezie od Františka Kvapila přinesla ve svém prvním dílu s podtitulem *Dozvuky romantismu* (1922) šest Norwidových básní, z toho pět opravdu reprezentativních: John Brown (idea svobody a boje proti útlaku, osobní odvaha hrdiny), Pompeje (antické téma, minulost přítomná v současnosti, myšlenka spravedlnosti, synkretický a zlomkovitý tvar oscilující mezi epikou, esejí a vizí), fragment z básnické úvahy o poslání poezie Promethidion, dvě charakteristické dramatizované reflexivní miniatury Poutník a Fatum; překlady čtyř z těchto básní (John Brown, Pompeje, Poutník, Rozmluva mrtvých) otiskl Kvapil původně už 1908 ve *Slovanském přehledu* (Kardyni-Pelikánová 2003: 155).

Pokud jde o recepci v katolických kruzích, Josef Florian vydal v edici *Nova et Vetera* v překladu Josefa Matouše roku 1920 Norwidovy *Čenstochovské verše* a výbor z jeho meditativních próz *Z černých květů*, roku 1921 pak *Legendy a novely*, obsahující prózy Hrstka písku, Náramek, Civilizace, Poslední z bajek, Tajemství lorda Singelwortha, Ad leones a Stigma; některé z nich publikoval Matouš už dříve v *Moderní revue* a v *Cestě*. Roku 1934 vydal Florian v edici *Dobré dílo* text *Litanie k Nejsvětější Panně Marii* v překladu Jaroslava Janoucha. V časopise *Archa* vyšly roku 1932 v překladu Adolfa Gajdoše básně *Modlitba*, *Jeseň*, *Amen-Legenda* (Kardyni-Pelikánová 2003: 160). Těsně po válce ve dvanáctém ročníku *Akordu* (1945/1946, č. 1, s. 30–33) nalezneme Zahradníkův překlad delší básně *Člověk*, ve třináctém ročníku v překladu Otty Františka Bablera *List z Ameriky paní Marii Trembické* a ve čtrnáctém ročníku (1947/1948, č. 3–4, s. 111–116) pak čtyři

pro tohoto autora příznačné básně, následované překlady současných polských básníků. V Bablerově přebásnění je to Emiru Abd-el-Kaderovi v Damašku (vyzdvižení rytířské ušlechtilosti a občanské odvahy hlavní postavy) a Pero, Má písnička a Opuchlé dlaně maje od potlesku v přebásnění Zahradníčkově. Přebásnění Chopinova klavíru se objevuje teprve v obou knižních výběrech (*Mramory a blesky* Václava Renče, 1968, *Černé květy* Jana Pilaře, 1970).² Otázka, jak se Holan s touto básní seznámil před vznikem *Rudoarmějců*, zůstává tudíž nezodpovězena; snad ho na ni upozornil dávný Norwidův nadšenec a propagátor Josef Matouš.

Mé hledání filiací mezi dvěma osobnostmi do takové míry rozdílnými se může na první pohled jevit jako přitaženě za vlasy. Na jedné straně stojí opožděný polský romantik Cyprian Norwid (1821–1883), zaujímající pozice intelektuálně prohloubeného katolicismu a poměřující svět absolutními mravními kritérii; reflektující, kritický svědek éry průmyslové revoluce (Stefanowska 1968: 423–459), který konfrontuje svou zemi s vyspělým, ale také hmotářským Západem, společensky vykořeněný emigrant bez domova, pro své odvážné myšlenky a neobvyklou formu současníky nepochopený „prokletý básník“ prohlašovaný za podivína, jehož tvorba byla doceněna a začala působit teprve dlouho po jeho smrti. Na straně druhé pak Holan, složitě a z větší části nepřímě se vyrovnávající s rozporuplnou historickou a duchovní situací druhé třetiny dvacátého století, skeptický pozorovatel náhodnosti, osudovosti a tragické vnitřní rozpornosti lidské existence, pevně zakotvený ve své rodné Praze (i když to nikde netematizuje) a v chudém regionu severních Čech. Oficiální kulturní politika ho sice v letech 1949–1962 potlačovala a mezi roky 1970–1989 marginalizovala, avšak kulturní obec ho uznávala za velkého českého básníka a díky

2] Jako zajímavost lze uvést, že v Holanově knihovně se našel výtisk výboru *Černé květy* s Pilařovým věnováním, ve kterém tvrdí, že o Norwidovi spolu jednou mluvili (Justl 1988b: 472). Avšak i kdybychom měli jistotu, že se tak opravdu stalo, nevíme, kdy to bylo. Soudě podle Pilařovy ediční poznámky, začátky překladatelova zájmu o Norwida byly staršího data.

jeho nekompromisnosti rovněž za morální autoritu; od poloviny šedesátých let, tedy ještě za jeho života, ho objevovala a oceňovala také cizina, v různých jazycích vycházely výběry z jeho díla.

A přece nalezneme řadu období, které vybízejí ke srovnání.³ Jeho předmětem jsou básnické knížky, které počaly vznikat roku 1939, ale z větší části mohly vycházet teprve od roku 1963. Jako při každé komparaci, a o to více vzhledem ke značným diferencím, může jít pouze o hledání podobností v rozdílech a rozdílnosti v obdobích.

Přirozeně se Holanovi mohlo jevit jako anachronické a naivní, i když snad s odstínem melancholické sympatie, to všechno, v čem byl Norwid synem své, v podstatě ještě optimistické postromantické a pozitivistické doby s její vizí pokroku, oslavou práce jako tvůrkyně hodnot, s jejím romantickým chápáním poezie jakožto činu působícího na morální a estetické vědomí národa, doby, jež pojímala básníka coby duchovního vůdce a průvodce národa. Totéž platí o autorově koncepci pokroku, který vnímal jako individuální sebezdokonalování, a o jeho vyzdvihování projevů občanské statečnosti jako milníků na cestě lidstva.

Tvrzení, že Holan je vždy obrácen mimo sebe, k vnějšímu světu, že nikdy není básníkem nálad a dojmů, tedy subjektivním básníkem v běžném slova smyslu (Frýdl 1965: 82–88), že mluví o problémech, kterými žije, zdánlivě neosobní, zobecňující až gnómickou nebo epicky zprostředkovanou formou, lze vztáhnout i na Norwida. Oba tvůrci se shodují i v tom, že poezie pro ně není věcí estetiky, ale poznání; znamená kognitivní pronikání od povrchu věcí, jež je často jen jejich ošidnou podobou, k podstatě, cestu k pravdě (Błoński 1967: 67–94). Proto ani tvar jejich básní není lahodný, melodický, libozvučný, ale naopak drsný, zadrhavý, rozrušující či alespoň tlumící rytmickou pravidelnost verše, v krajních případech sklouzávající až k prozaičnosti. Holan i Norwid zdržují vnímání neobvyklým pojmenováním

3] Editor a překladatel větší části básní polského výboru z Holanovy tvorby *Placz symbolów* (Warszawa 1978) Józef Waczków v jeho úvodu konstatuje, že četba poezie tohoto básníka Polákovi v mnohém připomíná Norwida.

nově objeveného vztahu nebo pohledu, grafickým vyzdvižením slova, slovními spojeními, překvapivou konfrontací slov a motivů. Oba se neobracejí k fantazii a imaginaci, nýbrž k intelektu. Hledání pravdy je namáhavé, vede přes protiklady, protimluvy, oxymóra (Richterová 1986: 80–83), disonance, nekoherence, zjevné nebo skryté citování „cizího hlasu“, tedy dialogizaci, a zejména přes paradoxy. Jejich tvorba – nezáleží na tom, zda převážně lyrická nebo naopak epizující – je jednou nekonečnou přerušovanou reflexí, solilokviem vedeným celá desetiletí. Za tím jako hybatel stojí potřeba pronikat do stále hlubších vrstev skutečnosti, problematizovat to, k čemu sami dospěli, zneklidňovat vnímatele. Na druhou stranu pro ně svět tvoří jednotu, lidský život vidí jako v základu vždy a všude stejný (v případě Norwida navíc platí i v dějinách neměnné zákonitosti). Všechno, i nejbanálnější událost, má u obou hlubší symbolický význam a metafyzický přesah, přičemž mezi všedním a oním hlubším smyslem panuje napětí (Justl 1982: 179). V jednotlivém se vyjevuje celek, člověk jak na palimpsestu čte v konkrétních výjevech a individuálních osudech znaky tajemna: u Norwida jsou to stopy řízení Prozřetelnosti, u Holana působí temně a neblaze na život lidí síly osudu (nebo naopak náhody) a podvědomí. Oba směřují k obecnému, tíhnou proto k podobenství, každý životní příběh, každé zobrazení postavy se stává lidským osudem vůbec. Způsob vyjadřování obou tvůrců je mnohoznačný, náznakový, plný zámlk a nedopovězení. V případě Holana se zhusta a zřejmě právem mluví o neosymbolistické noetice. Norwid symbolismem zasažen nebyl a 1882 v úvaze *Mlčení* v návaznosti na Montesquieuovu myšlenku o expresivní síle a víceznačnosti zámlky samostatně rozvinul její koncepci jako „utajené myšlenky“ aktivizující čtenáře i jako působivého poetického prostředku. V řadě reflexivně-lyrických miniatur pomocí zámlky dosahuje krajní lakoničnosti a aforistického zhuštění výrazu. Podobně je tomu u Holana ve sbírkách *Bez názvu* a *Na sotnách*.

Je známo, že Holan zaujímá v rámci „mallarméovské linie“ symbolismu zvláštní místo. Jednak proto, že se zajímá o všední život a jednoduché lidi, ale i v tom smyslu, že je zaujatý osudy jedinců

jakožto projevy lidského údělu, má „bolestně zjitřenou spoluúčast s lidským utrpením“ (Červenka 1964: 93). Je tedy nesporně autorem lidsky angažovaným, jakkoli zdůrazňuje odstup, rovněž časový (Bohumil Frýdl upozorňuje, že zpravidla odsouvá zážitek do vzpomínky, čímž mu bere naléhavost a dělá jej neodvolatelně uzavřeným – Frýdl 1965). Norwidova angažovanost má nejenom obecně lidský, ale i společenský rozměr, poslání básníka chápe jako vychovatele národa, ale paradoxně se značnými nároky na schopnost vnímatele k samostatnému myšlení.

Spřízněnost mezi oběma autory najdeme rovněž v tom, že ironii nechápu pouze jako vlastnost subjektivního pohledu a neadekvátnosti reality vůči ideálu, ale připisují ji i životu samému: pro Norwida je ironií to, když se jedinec nemůže realizovat, protože předběhl svou dobu anebo se za ní opozdil, ale také když se nesetkají nebo nesblíží dva lidé, kteří k sobě svým založením patří (Kołaczkowski 1968: 131–165). U Holana se s projevy tragické ironie života setkáváme v příbězích postav v *Terezce Planetové*, v *Cestě mraku*, v *Ódě na radost*, v *Martinu z Orle*; ve všech těchto případech jde o „zmařené lidi“ (Holý 1987: 301). Ale také paradoxnost, nápadná vlastnost Holanovy lyriky, je vnějším projevem ironie lidského údělu.

U obou básníků nakonec s nadčasovou perspektivou (u Norwida je výsledkem katolického vědomí „dlouhého trvání“) souvisí rovněž jejich zakotvenost v základech evropské kultury. Příznačné jsou pro ně reminiscence ze Starého a Nového zákona, aktualizace biblického žánru podobenství či platonského dialogu sokratovsky pobízejícího vnímatele, aby si vytvořil názor sám, motivy z antiky a Itálie v době, kdy dala Evropě nejvíce (Justl 1982: 184).

Tato úvaha se pokoušela vysvětlit, zda svérázná, originální a myšlenkově hluboká poezie Cypriana Norwida doopravdy přitahovala od čtyřicátých let Holanovu pozornost a zda si jí cenil.

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

BŁOŃSKI, JAN

1967 Norwid wśród prawnuków, *Twórczość*, č. 5, s. 67–94

ČERVENKA, Miroslav

1964 Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana, *Plamen*, č. 5, s. 91–97

FRÝDL, Bohumil

1965 Konstanty a vývoj v poezii Vladimíra Holana, *Slovenské pohľady*, č. 9, s. 82–88

GOMULICKI, Juliusz Wiktor

1968 Zjawisko: Norwid, in C. Norwid: *Pisma wybrane* 1. Wiersze, ed. J. W. Gomułicki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy), s. 5–42

HOLAN, Vladimír

2001 *Spisy* 6. *Dokumenty* (Praha–Litomyšl: Paseka)

JUSTL, Vladimír

1982 Poznámky k tématu Vladimír Holan, in *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity* D, s. 177–186

1988a Životopis Vladimíra Holana, in V. Holan: *Sebrané spisy* 11.

Bagately (Praha: Odeon), s. 315–450

1988b Zpráva o knihovně Vladimíra Holana a pokus o částečný pohled na jeho četbu, in *tamtéž*, s. 463–483

KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, Krystyna

2003 Czescy tłumacze Norwida [1973], in K. K.-P.: *Uwiedzeni przez polską literaturę* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN), s. 154–191

KOŁACZKOWSKI, Stefan

1968 Ironia Norwida [1933], in S. K.: *Pisma wybrane* 1. *Portrety i zarysy literackie* (Warszawa–Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy), s. 131–165

ŁAPIŃSKI, Zdzisław

1971 *Norwid* (Kraków: Znak)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrusus)

RIPELLINO, Angelo Maria

1968 Úvod k Vladimíru Holanovi, *Host do domu*, č. 2, s. 31–37

STEFANOWSKA, Zofia

1968a Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego, in *Literatura, komparatystyka, folklor: księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy), s. 423–456

1968b: Norwidowski romantyzm, *Pamiętnik Literacki*, sv. 59, s. 3–23

WINCZER, Pavol

1974 Cyprian Norwid – básnik na rozhraní epoch a kultúr, in C. Norwid: *Nepokoriteľný prameň* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 101–110

WYKA, Kazimierz

1948 *Cyprian Norwid: poeta i sztukmistrz* (Kraków: Polska akademia umiejętności)

Emer. Prof. Dr. Pavol Winczer, Universität Wien

Recepce básní Vladimíra Holana ve Švédsku

MILOSLAVA SLAVÍČKOVÁ

K tomu, aby se ve Švédsku dostalo pozornosti českému autorovi, většinou nestačí pouze vysoká kvalita jeho díla. Musí čelit silné konkurenci anglo-americké literatury, na niž se Švédsko téměř výlučně orientuje. Proto zde při úspěšném přijetí obvykle spolupůsobí ještě další faktory, jejichž souhra pak může mít ten nejžádanější výsledek, to jest, že přeložené dílo bude čteno, recenzováno a dokonce začleněno do literárního kontextu a – nejlépe – i do švédského literárního kánonu. Pro dosažení tohoto cíle je důležitý faktor politický (významné postavení naší země ve světovém dění) a osobnost toho, kdo dané dílo do nového kontextu uvádí. U Holana k této příznivé souhrě okolností došlo. Do Švédska byl uveden po roce 1968, v době, kdy vzrostl zájem o Československo, provázený i zájmem o českou literaturu. Byl jedním z prvních autorů, kteří byli tehdy přeloženi. V roce 1969 vyšel překlad *Noci s Hamletem* (Holan 1969) a v roce následujícím výbor *Noc a jiné básně* (Holan 1970).¹

Holana však do Švédska uvedl ještě před vydáním těchto dvou překladů Artur Lundkvist, jedna z nejvýznamnějších švédských osobností. Referoval o něm v zásadním článku, publikovaném 24. února 1969 v prestižních novinách *Dagens Nyheter* (Lundkvist 1969a). Učinil tak v době, kdy byly z Holana do švédštiny přeloženy jen jednotlivé básně.² Zaštitil ho zde svou autoritou, čímž vzbudil zájem o jeho dílo a dokonce do značné míry předurčil jeho kladné přijetí. Lundkvist byl tehdy nejen přední švédský básník, ale také člen Akademie, to znamená jeden z oněch „Osmnácti“,

1] Obecně pojednali o novodobých překladech z češtiny do švédštiny Håkan Edgren (Edgren 1996), Helena Kosková (Kosková 1996) a Mats Larsson (Larsson 1996).

2] Holanovou první básní přeloženou do švédštiny byla Soška (En liten staty) ze sbírky *Na postupu*. Byla zařazena do výboru moderní české a slovenské poezie, uspořádané básníkem Erikem Blombergem (Blomberg 1961: 43–44). V roce 1966 pak byly publikovány další tři básně.

kteří rozhodovali o udělení Nobelovy ceny za literaturu. Nadto byl znám tím, že dovedl bezpečnou rukou vyhmátnout mimořádné talenty v cizích, zejména latinskoamerických i románských literaturách – ale také v literatuře české. Sestavil totiž výbor z básní Vítězslava Nezvala a básně – ve spolupráci s Dagmar Chvojkovou-Pallasovou – také přetlumočil (Nezval 1968). Práce nad překladem Nezvalových textů mohla přispět k tomu, že se Lundkvist začal o českou poezii zajímat. Holanovu *Noc s Hamletem* a básnickou sbírku *Bolest* (Douleur) četl ve francouzském překladu. Ve svém článku, v němž vycházel z Ripellinovy stati, podal podrobnou charakteristiku Holanova básnického vývoje. Mezititulkem Izolován po dobu patnácti let přitom upozornil na Holanovo odloučení od současného života. Z Lundkvista vycházeli další publicisté a téměř všichni přejali údaj o Holanově dobrovolné izolaci. Zájem o básníkovu tvorbu byl totiž stále provázen zájmem o jeho neobvyklý osud, který na obyvatele poklidného Švédska mimořádně zapůsobil.

Lundkvist označil Holana za nejproslulejšího současného českého básníka, což po něm již nikdo nezpochybnil. U *Noci s Hamletem* Lundkvist vyzvedl, že jazyk básně má charakter jazyka mluveného a přitom nic neztrácí na složitosti vidění, ale naopak je ohňostrojem fantazie, bizarností, paradoxů. Připouští zároveň, že je velmi těžké – zvláště při četbě v cizím jazyce – celkový význam dokonale pochopit. Také u sbírky *Bolest* si všímá prozaického charakteru verše, který připodobňuje k letným deníkovým záznamům kolážovitého charakteru. Poukazuje na pochmurný ráz Holanových veršů a prodlévá u témat švédské literatuře velmi blízkých – osamělosti, beznaděje, sebevraždy, smrti. Na základě této tematiky pak jiný recenzent, Lennart Sörensen, srovnal Holana s básníkem Hjalmarem Gullbergem a jeho básněmi, které psal „ve svých nejzoufalejších chvílích“ (Sörensen 1970).

Zajímavé je, jak Lundkvist Holana zapojil do švédského kontextu. Jeho hodnotnou tvorbu použil totiž jako argument na obranu poezie proti dosti rozšířené tezi, že je mrtvým žánrem a že současná doba ji již nepotřebuje. Zdůraznil potřebu poezie, zvláště v těžkých dobách, a připomněl Švédům období válečné izolace,

kdy značnou oblibu získaly básně Erika Lindegrena. Proto svůj článek nazval Možnosti poezie.

Lundkvistův text jistě přispěl k vydání *Noci s Hamletem*, která vyšla již v říjnu téhož roku. Lundkvist překlad vřele uvítal a vyslovil naději, že Holanova poezie může znamenat prolomení ledu i pro švédskou poezii (Lundkvist 1969b). Nespecifikuje přitom, v jakém smyslu, je ale zřejmé, že Holanovu náročnou poezii nahlíží jako protiváhu soudobým požadavkům po snadné poezii, která je přístupná všem a na čtenáře neklade žádné nároky. Tuto myšlenku pak přejímají další autoři, stejně jako citáty Holanových veršů, které Lundkvist nazývá „klíčovými formulacemi“. Jsou to mimo jiné tyto: „Víte, svoboda je vždycky rodná / s dobrovolnou chudobou...“; „Není poznání... Žijeme jen a jen v přeludech, / a přece jsme prochíváni úzkostí“; „Ať trvá noc, ve které vše je v nemilosti, / krom umění, které je zatraceno / zvědavostí pekel a lhostejností tohoto světa!“ Mezi citáty najdeme i verše, které pak uvádějí téměř všichni Holanovi vykladači: „Říkám ti, že umění je nářek, něco pro někoho, nic pro všechny, / neboť již tím, že doufáš, jsi v budoucnosti...“

Překvapivý je závěr Lundkvistovy pozitivní recenze. Na jedné straně totiž poučeně charakterizuje fragmentární výstavbu básně, která dovoluje rychlé proměny tématu i tónu, na straně druhé ji ale podrobuje kritice. Svoji stať totiž zakončuje slovy: „Tato báseň stojí za to, aby s ní člověk zápasil. [...] Je však těžké rozhodnout, zdali je *Noc s Hamletem* opravdu velkým dílem trvalé hodnoty. Je snad přece jen příliš libovolně vybudována, schází jí pevná struktura, je chvatně načrtnuta.“

Překlad *Noci s Hamletem* i doslov k překladu pořídila překladatelská dvojice Harry Järv a Dagmar Chvojková-Pallasová. I zde se ujala Holanových básní mimořádná autorita, Harry Järv, jehož účast byla zárukou pozornosti tisku.³ V doslovu překladatelé

3] Harry Järv (narozen 1921) byl vedoucím oddělení rukopisů Královské knihovny ve Stockholmu, velmi produktivní, vlivný publicista a esejista se širokým rozhledem a rovněž překladatel z různých jazyků či vydavatel kulturních časopisů (*Horisont*, *Radix* a *Fenix*), v nichž věnoval hodně prostoru kultuře a ideovým

zdůrazňují Holanovu originalitu a to, že klade otázky, které mají všeobecnou platnost. Stejně jako Lundkvist citují ty verše, které se dotýkají poezie a umění. Doslov zakončují veršem, který se pak stává téměř Holanovým emblémem: „Ale báseň je dar!“

Harry Järv a Dagmar Chvojková-Pallasová se také zasloužili o výbor z Holanovy tvorby *Sen a jiné básně* (Holan 1970), který obsahuje básně z deseti Holanových sbírek.⁴ K výboru je připojen doslov od Nils Åke Nilssona, profesora slovanských literatur Stockholmské univerzity, známého literárního vědce i publicisty, s expresivním názvem *Básník na Ďábelském ostrově*. Čertovka dostala v překladu zcela jiné konotace: *ďábel* je ve švédštině více méně tabuizované slovo, vyhražené temným a neovladatelným silám, ale také klení a nadávkám. Nilssonův sugestivní obraz básníka žijícího v naprosté osamělosti na hrozivém *Ďábelském ostrově* a tvořícího chmurnou a neproniknutelnou poezii pak dlouho v psaní o Holanovi přetrvával. Jedna z recenzí se například jmenovala *Noční hlídka srdce u Ďábelské říčky* (Björild 1970).

Nilssonův doslov je nepatrně pozměněným článkem se stejným titulem, který napsal po své návštěvě Holana v létě roku 1969 (Nilsson 1969). Vypráví v něm příběh o důvodu jeho izolace tak, jak jej pochopil za své návštěvy v Praze; příběh pak byl mnohokrát převyprávěn dalšími autory. Holan prý pronesl ve vinárně, kde byl v Seifertově společnosti, kritická slova o socialisticko-realisticých básnících. Byl za to postižen zákazem publikování a jeho jméno bylo zamlčováno. Dobrovolně se proto vzdálil společnosti, která ho nechtěla akceptovat. Nilsson v této izolaci vidí paralelu k osudu Borise Pasternaka, což prý Holan v rozhovoru sám zmínil.

Podle Nilssona sálalo po celý rozhovor z básnickových slov tičné, intenzivní teplo a opravdová zaujatost. Představil však Holana

proudům ve střední a východní Evropě a také české literatuře. Harry Järv a Dagmar Chvojková-Pallasová přeložili i *Žert* Milana Kundery a básně Jaroslava Seiferta.

4] Jedná se o sbírky *Kolury*, *Mozartiana*, *Sen*, *Bez názvu*, *Na postupu*, *Trialog*, *Příběhy*, *Bolest*, *Na sotnách* a o výbor *Noční hlídka srdce*.

jako pětadesátiletého starce trpícího srdeční chorobou, téměř bezzubého a celkově zanedbaného, s několikadenním porostem, nedbale oblečeného v manšestrové bundě navlečené na holé tělo. Tento nepřilíš lichotivý obraz jeho vzezření ho však kupodivu neponižuje, ale je podán jako přirozený důsledek jeho životní situace, osamělosti a uzavřenosti, která také charakterizuje jeho poezii.⁵ Nilsson se básníka mimo jiné ptal, zda doposud věří v osvobozující moc poezie. Holan prý okamžitě ožil a vysvětloval, že ideologové a politici jsou přesvědčeni, že člověka lze osvobodit jednorázově ideologií nebo sérií činů. Úkolem básníka je přesvědčit čtenáře o tom, že je nutno bez ustání usilovat o postupné osvobozování od všech druhů násilí, ohrožení či útlaku, snažit se proniknout do situace člověka naší doby a metaforicky ji vyjádřit. Holan prý přitom trval na užití nedokonavého slovesa „osvobozovat“, označujícího probíhající proces, který nikdy nekončí.

Nilsson označil Holana za jednoho z největších básníků naší doby. Informoval i o tom, že byl Svazem československých spisovatelů navržen na Nobelovu cenu. Také tato informace byla dále přejímána. Holana do švédského kontextu zapojil tím, že upozornil na jeho spřízněnost s Gunnarem Ekelöfem: ani jeden prý nenabízí čtenáři aforistické závěry a vybroušenou formu, která byla obvyklá v dřívější poezii. Jejich básně spíše zaznamenávají proces myšlení, vyslovují pochybnosti, znovu a znovu se pokoušejí zodpovědět otázky, na něž snad ani není odpověď. Nilsson se zde odvolává na postřeh nejmenovaných českých kritiků, kteří četli Ekelöfa v překladu.⁶

S Ekelöfem Holana však srovnal již v roce 1966 Josef B. Michl a Birger Norman v krátké charakteristice, která provázela překlad tří Holanových básní (Smrt, Oči, Hluboko dole): oba autoři jsou prý hluboce zakotveni v kulturní tradici své země a přitom vnášejí do poezie pozoruhodné tematické a formální inovace (Mi-

5] Nilsson se v tomto smyslu ještě po letech vrátil k Holanově osobnosti v článku nazvaném *Uzavřenost a osamělost* (Nilsson 1980).

6] V doslovu Josefa Vohryzka k výboru z poezie Gunnara Ekelöfa (v českém překladu psáno Ekeloef) se na Holana neodkazuje (Ekeloef 1966).

chl – Norman 1966).⁷ Michl a Norman uspořádali později obsáhlý výbor české a slovenské poezie *Správné jméno věcí*, který vyšel stejného roku jako *Sen a jiné básně* (Michl – Norman 1970). Výbor obsahoval i čtrnáct Holanových básní.

Recenzi na oba uvedené výbory i na *Noc s Hamletem* napsal kritik nad jiné povolaný, literární vědec Kurt Aspelin.⁸ Také on navštívil Holana, a to již v roce 1965. Z rozhovoru si vybral Holanův výrok „Báseň znamená překonávání překážek“. Stejně jako Lundkvist upozorňuje čtenáře na složitost hodnotné básnické tvorby, která vyžaduje hluboké zamyšlení. Dále rovněž uvádí, že Holan hovořil o své snaze propojit filozofickou myšlenku s lyrickým výrazem, aby dosáhl hutné a výrazné formy. Také on poukázal na příbuznost s Ekelöfem, a to zejména v rozsáhlých básních, na příbuznost Holanovy *Noci s Hamletem* a Ekelöfovy *Mölnské elegie* (1960). Příbuznost vidí v tom, že se v obou dílech střídá epika s dramatičností i lyrikou, struktura obou básní je sevřená, a přesto do jisté míry „otevřená“, tematicky i formálně. Oba užívají vůdčí motivy podobně jako v hudbě. Holanův jazyk je však daleko sevřenější než jazyk Ekelöfův. Aspelin zakončuje článek otázkou: „Zajímalo by mě, zdali se v roce 1964 publikovala ještě někde jinde ve světě stejně těžká poezie, jako je Holanova.“

Zajímavá je rozsáhlá recenze Leifa Åslunda Ale báseň je dar! (Åslund 1971). Otevřeně v ní vysvětluje, jaký význam má pro švédskou debatu o poezii Holanův často citovaný verš: „Říkám ti, že umění je nárek, něco pro někoho, nic pro všechny.“ Holanova náročná poezie se totiž stala argumentem proti tažení některých levicově orientovaných literátů proti takzvanému aristokratickému modernismu, který prý je určen pouze úzkému kruhu intelektuálů a nesplňuje tedy požadavek rovnosti. Åslund vychází z citovaných Holanových veršů a trpělivě osvětluje jejich smysl: umělec-

7) Norman Birger (1914–1995), švédský spisovatel patřící do okruhu básníků spjatých s dělnickým hnutím. V době vydání antologie byl předsedou Švédsko-československé společnosti.

8) Kurt Aspelin (1929–1977), docent na univerzitě v Göteborgu, autor výborů ze statí Romana Jakobsona, ruských formalistů a českých strukturalistů (Mukařovského, Doležela, Chvatíka) i marxistické literární kritiky.

ké dílo není určeno širokým vrstvám, nemůže oslovit všechny; každé dílo má jiné čtenáře, a to je nutné akceptovat. Důkazem, že i náročná báseň přitahuje zástupy čtenářstva, je pro Åslunda fakt, že se exkluzivní *Noc s Hamletem* po dlouhá léta četla ve Viole před plným sálem. Informace o čtení ve Viole se sice objevila již dříve v několika článcích, ale teprve Åslund vysvětlil, co Švédý tolik zaujalo: „Pro Švéda je to téměř nepochopitelné, u nás, na literární periferii, je něco podobného nemyslitelné. V Československu si zřejmě spisovatelé mohou dovolit být obtížní, zdá se, že jim toto právo široká čtenářská obec přiznává“ (Åslund 1971: 106).

Ve stejném duchu psal i Bengt Homqvist, významný literární kritik, spolupracovník *Dagens Nyheter*. V článku o Holanových básních Poezie jako živá síla zdůraznil spojení politické uvědomělosti a pevného přesvědčení, že poezie musí být „těžká“, pokud si klade nárok na to, aby adekvátně vyjádřila skutečnost. Švédským levicovým intelektuálům pak ušetřil lekci poukazem na to, že mnoho českých básníků jsou socialisté, a dokonce komunisté, ale nic je nepřímělo ke zjednodušování, které by se protiivilo jejich uměleckému svědomí (Holmqvist 1971).

Švédské recenzenty udivovala „překvapivě silná surrealistická tradice“, která dala vzniknout bohaté a mnohotvárné básnické tvorbě (Holmqvist 1971; Lundgren 1970). Ve Švédsku tato tradice téměř chybí, a tudíž ji vnímali trochu jako kuriozitu. Zřejmě proto Lennart Sörensen použil jako název své recenze zkrácenou verzi závěrečného verše z Holanovy básně Mýlíme se: „Piliny dodává cirkusu rakvářský závod.“

Po celé desetiletí se pak o Holanovi nepsalo. Jeho jméno se opět objevilo v souvislosti s udělením Nobelovy ceny za literaturu Jaroslavu Seifertovi, kdy bylo zapotřebí Seiferta nějak umístit do české literární tradice.⁹

9] Udělení Nobelovy ceny Seifertovi vzbudilo zájem i o další informace o české poezii, takže byl například přeložen Chvatíkův článek o poetismu, který byl doprovázen několika básněmi z poetistického období, mezi nimi i Holanovými. Překladatel Håkan Edgren, znalý češtiny, přeložil čtyři krátké básně z Holanovy sbírky *Blouznivý vějíř*: Březen, Léto, Zář, Zima (Holan 1987).

Vysoké ohodnocení Holana Arturem Lundkvistem a dalšími však vrhlo stín na přijetí Seiferta. Někteří publicisté totiž vyslovili politování, že cenu ve své době nedostal Holan. Například Harry Järv, Holanův i Seifertův překladatel, dokonce prohlásil, že cenu vlastně měl dostat Holan. Ve svém úvodu k výboru ze Seifertovy poezie *Mozart v Praze a jiné básně* se pak vyjádřil již umírněněji: „V moderní době existovali dva významní čeští básníci: Vladimír Holan a Jaroslav Seifert. Holan byl pádňější, originálnější a také obtížnější a méně melodický než Seifert. Ale zemřel již před několika lety, a tak se stal Seifert v této jazykové oblasti samozřejmou volbou“ (Seifert 1984).

Holan je vysoce oceňován i v současnosti. Nedávno v článku o literatuře nových zemí Evropského společenství stojí: „O Seifertovi nic špatného, ale přece jen měl jeho přítel Holan větší integritu a byl virtuóznějším básníkem“ (Karlsson 2004). A recenzent *Svenska Dagbladet*, Mats Gellerfelt, začíná svůj nekrolog nad hercem Marlonem Brandem Holanovým veršem „Básníka nemůže omluvit nic, ani jeho smrt“ a nazývá přitom Holana největším českým básníkem (Gellerfelt 2004).

Čerstvé zmínky o Holanovi ukazují, jak pevně zakotvil ve švédském kulturním povědomí. Jsou na to i starší doklady. Výmluvný je například ohlas, který Holan vzbudil u spisovatelky Birgitty Trotzigové, jedné z oněch významných „Osmnácti“ akademiků. Jmenovala ho mezi těmi spisovateli a mysliteli, kteří byli jejími „opěrnými body“ a pomohli jí orientovat se ve světě, neztratit v něj víru (Trotzig 1977: 104).

Významný švédský básník Göran Sonnevi zahrnul do své básně o žhavých problémech současnosti (mimo jiné rozpadu sovětského bloku) vzpomínku na Holana a citát z jeho básně. V několika verších shrnul to, co na něm Švédy nejvíce zaujalo: jeho nezvyklý osud a požadavek nesnadnosti básnické tvorby. Cituji svůj překlad: „Před více než rokem jsem v Praze / hledal byt Vladimíra Holana u Ďábelské říčky, na ostrově, kde / se izoloval od světa moci. Nenašel jsem ho. Napsal: / Lehká jsou jen hovna“ (Sonnevi 1991: 98).

K Holanovi se v roce 1999 vrátil Steve Sem-Sandberg (1958), spisovatel a známý kulturní publicista, spolupracovník *Svenska*

Dagbladet. Napsal o něm článek do literárního časopisu (Sem-Sandberg 1999a), dlouhý podčárník do novin *Svenska Dagbladet* (Sem-Sandberg 1999b) a rozhlasovou relaci s příznačným názvem Básník, který přestal vycházet ven. Postaral se také o přeložení čtyř dalších autorových básní, které pak doprovázely jeho časopisecký článek a byly opakovaně čteny v rozhlase. Tyto krátké básně ze sbírky *Mozartiana* (cyklus *Mozartiana II*, báseň III, XI, XXII, XXIII *Mozart na Kampě*) přeložila Karin Mossdalová (Holan 1999).

Kromě toho věnoval Sem-Sandberg Holanovi první kapitulu své knihy o Praze *Prag (No exit)* (Sem-Sandberg 2002). Kniha je souborem esejů, tedy útvarů ve švédské literatuře dosti vzácných, kritikou proto byla přijata s velkým zájmem. Kapitola o Holanovi Noc s Hamletem (a jiní hosté) je kaleidoskopem informací o básnickově životě a tvorbě, o Kampě a také o jiných velkých osobnostech, z nichž Sem-Sandberga zaujal zvláště Komenský. Švédský čtenář, který se s Holanovou osobností a tvorbou dosud neseťkal, si z této knihy může odnést základní informace, a ten, kdo se s ním seznámil již dříve, se dozví o jeho osudu v posledních letech života i o tom, jak byla tehdy v Československu přijímána jeho tvorba. Sem-Sandberg, který žil několik let v Praze, se v knize několikrát odvolává na své rozhovory s Vladimírem Justlem, zejména v pasáži o *Noci s Hamletem*. Zajímavé je, že na rozdíl od dřívějších vykladačů Holanova díla, kteří zdůrazňovali jeho obtížnost, se snaží Holanovy básně čtenářům přiblížit a vyzývají je k pozornému a pozvolnému čtení: „Když čteme každou jeho báseň zvlášť, vnímáme sloku za slokou, větu za větou, zjistíme, že jeho básně jsou překvapivě jednoduché: konkrétní pozorování je tu vyjádřeno nekomplikovanými oznamovacími větami.“

Sem-Sandberg také referuje o čtení *Noci s Hamletem* ve *Virole* a poznamenává, že bylo jedním z podnětů obrodného procesu. Tato informace zaujala kritiku, pro niž to byl exotický, ba přímo neuvěřitelný fakt. V recenzích na Sem-Sandbergovu knihu se pak psalo, že u Čechů jde poezie s politikou ruku v ruce (Bergqvist 2002).

Na stoleté výročí Holanova narození vzpomněl časopis *Aurora* přetištěním básní *Lidský hlas* a *Odkaz z výboru Sen a jiné básně*

(Holan 2004). Učinil tak jedním dechem se vzpomínkou na jiného jubilanta, Harryho Martinssona, švédského nositele Nobelovy ceny, a s připomínkou, že Češi také Holana na Nobelovu cenu navrhovali. Na nakladatele dosud čeká nedávno dokončený rozsáhlý výbor nově přeložených Holanových básní. Výbor sestavil a básně přeložil Petrus Trottestam.

Závěrem lze konstatovat, že Holan se ve Švédsku setkal nejen s pozitivním přijetím, ale i se značnou odezvou a porozuměním. Byl soustavně zapojován do švédského literárního kontextu, a to zejména jako opora v boji proti nivelizaci básnické tvorby. Lze snad i tvrdit, že se stal součástí švédského literárního kánonu.

Literatura

ÅSLUND, Leif

1971 Men dikten är en gåva!, *Vår lösen*, č. 2, s. 102–107

ASPELIN, Kurt

1970 Dikter ur Hamlets natt, *Aftonbladet*, 5. 6.

1971 En poetisk landvinning, *Aftonbladet*, 21. 6.

BERGMAN, Petter

1969 Klagan och sång och dikt och musik, in *Bonniers litterära magasin* (Stockholm: Bonnier), s. 797–801

BERGQVIST, Erik

2002 En initierad främlings blick för Prag, *Svenska Dagbladet*, 26. 3.

BJÖRILD, Sten

1970 Hjärtats nattväcktare vid Djävulsån, *Göteborgs-Posten*, 22. 5.

BLOMBERG, Erik (ed.)

1961 *Modern tjeckoslovakisk lyrik*, přel. E. Blomberg (Stockholm: FIB:s lyrikklubb)

EDGREN, Håkan

1996 Obraz české kultury a politiky ve Švédsku 1968–1995”, in *O české a švédské literatuře*, red. M. Slavíčková (Stockholm: Nadace Charty 77), s. 20–23

EKELOEF, Gunnar

1966 *Opus incertum*. Přel. J. Hiršal a J. Vohryzek (Praha: Odeon)

GELLERFELT, Mats
2004 Den stora konsten är ingen godhetskolportör, *Svenska Dagbladet*, 18. 7.

HOLAN, Vladimír
1969 *Natt med Hamlet*, přel. D. Chvojková-Pallasová a H. Järv (Staffanstorps: Cavefors)
1970 *Drömmen och andra dikte*, edd. a přel D. Chvojková-Pallasová a H. Järv (Staffanstorps: Cavefors)
1987 Mars. Sommar. September. Vinter, přel. H. Edgren, *Kaktus*, č. 5, s. 23
1999 Mozartiana II, přel. K. Mossdalová, *Allt om böcker*, č. 2, s. 25
2004 Människorösten. Testamentet, in *Aurora*. Romantiska förbundets tidskrift, s. 34–35

HOLMQVIST, Bengt
1971 Poesin som levande kraft, *Dagens Nyheter*, 18. 1.

KARLSSON, Jan
2004 Återupptäckta nationalister, *Blekinge Läns Tidning*, 28. 10.

KOSKOVÁ, Helena
1996 Česká literatura ve Švédsku, in: *Světová literárněvědná bohemistika* 1. Historie a současný stav (Praha: ÚČL AV ČR), s. 251–258

LARSSON, Mats
1996 Česko-švédská kulturní výměna prostřednictvím překladů, in *O české a švédské literatuře*, red. M. Slavíčková (Stockholm: Nadace Charty 77), s. 37–45

LUNDGREN, Erik
1970 Röster från Europas tak, *GHT*, 12. 12.

LUNDKVIST, Artur
1969a Möjligheter för poesi, *Dagens Nyheter*, 24. 2.
1969b Natt med Hamlet, *Dagens Nyheter*, 20. 10.

MICHL, Josef V. – NORMAN, Birger
1966 Röster från Europas tak, přel. J. B. Michl a B. Norman, in *Bonniers litterära magasin*, s. 343–352
1970 *Tingens rätta namn*. Samtida tjeckoslovakisk poesi, přel. J. B. Michl a B. Norman (Stockholm: FIB:s lyrikklubb)

NEZVAL, Vítězslav
1968 *Mellan regnets fingrar*, přel. A. Lundkvist a D. Chvojková-Pallasová (Stockholm: FIB:s lyrikklubb)

NILSSON, Nils Åke
1969 Diktaren vid Djävulsån, *Expressen*, 8. 7.
1980 Slutenhet och ensamhet, *Dagens Nyheter*, 7. 5.

SEIFERT, Jaroslav

1984 *Mozart i Prag och andra dikter*, red. H. Järv, přel. G. Michanek, H. Friedlová, D. Chvojková-Pallasová a H. Järv (Stockholm: Askelin & Hägglund)

SEM-SANDBERG, Steve

1999a Steve Sem-Sandberg om Vladimír Holan, *Allt om böcker*, č. 2, s. 20–24

1999b En tvinnare av tidens och rummets röster, *Svenska Dagbladet*, 22. 9.

2002 *Prag (No exit)* (Stockholm: Bonnier)

SONNEVI, Göran

1991 Now's the time, 1. 1. 91–26. 2. 91, in *Trädet* (Stockholm: Bonnier), s. 87–104

SÖRENSEN, Lennart

1970 Cirkusen får sitt sågspån från likkistfabrikerna, *KvällsPosten* (Malmö), 8. 5.

TROTZIG, Birgitta

1977 Hållpunkter – hösten 1975, in *Jaget och världen* (Stockholm: Författarförl), s. 103–117

PhDr. Miloslava Slavičková, Lunds Universitet

Holanova *Noc s Hamletem* v překladu Reineru Kunzeho

ANNE HULTSCH

Vladimír Holan¹ psal, jak známo, *Noc s Hamletem* během patnácti nejhorších let svého života, kdy nemohl vydávat téměř žádné nové texty a žil skoro v naprostém ústraní.² Reiner Kunze se při překládání *Noci s Hamletem* nenacházel v o nic lepší situaci. Lépe než všechny biografické údaje nám to přibližuje jeho báseň Dreiblick (Troj pohled, Kunze 1984: 71): „Greiz zelené / útočiště / doufám // vyloučen z knih / vyloučen z novin / vyloučen ze sálů // uzavřen do této země / kterou bych si zvolil znovu a znovu // doufám / s tvou zelení.“

Do obou svých prvních antologií současné české poezie (Kunze 1961, 1964) nezahrnuje Kunze žádné Holanovy texty, což není tak zvláštní, uvědomíme-li si vydavatelskou historii Holanova díla (viz Justl 1988: 418n.). Z tohoto důvodu mi vědomé „vynechání“ Holana, jak se domnívá Volker Strebel (2000: 61), případně jeho „šetření“ pro zvláštní vydání připadá pochybné, zejména když Jan Skácel je zastoupen v obou. Ale ani teze Heinerja Feldkampa, že Kunze byl ke studiu Holanova díla povzbuzen nadšením, které v Československu v polovině šedesátých let kolem básníka panovalo (Feldkamp 1994: 99), se mi nezdá být stoprocentně přesná. Uvážíme-li, jakou roli hrály pro Kunzeho a jeho dílo tvorba a osoba Jana Skácela, lze při nejmenším předpokládat, že úcta, kterou Skácel k Holanovi cítil (Justl 1988: 419–421), mohla působit na Kunzeho recepci Holana.

Kunze překládal nejprve kratší Holanovy básně s maximálně zhuštěnou metaforikou, která se přibližuje jeho vlastnímu usilo-

1] Děkuji pánům Reineru Kunzemu, Franzi Wurmovi a Andreasi J. Meyerovi za ochotné zodpovězení otázek a Josefu Hrdličkovi za jazykovou podporu.

2] Srov. S Vladimírem Holanem, in Holan (1988: 405–413); Urs Heftrich: Nachwort, in Holan (2003: 223–238).

vání o co největší přesnost. Píše o tom, jak se později k překládání *Noci s Hamletem* dostal: „Po vydání *Fährgeld für Charon* byl Andreas Meyer upozorněn na *Noc s Hamletem* (od koho nevím) a ptal se mne, zda báseň přeložím.“³ Kunze přislíbil, přiznává však, že si tehdy nebyl vědom závažnosti svého slibu. Přijal to spíše jako výzvu – a chtěla bych předeslat, že i v tom můžeme hledat přednosti tohoto převodu. Také překladatel Karl Dedecius poukazuje na nutnost určitého odstupu: „Překlady jsou nejlepší tam, kde jsou stejnou měrou dílem náklonnosti i nedůvěry“ (Dedecius 1990: 135).

Může se zdát zvláštní, že se Kunze pouští do *Noci s Hamletem*, která je tak odlišná od jeho vlastní tvorby. Básník a jeho přebásnitel se, jak jsem již řekla, nacházeli v podobné situaci. Jejich publikační možnosti byly ztížené a oba žili velmi izolovaně. „A v izolaci mizí i měřítko“ (Kunze 1963: 128). Oba si hledali partnera pro rozhovor, aby právě tato měřítko neztratili a aby se mohli podílet na dialogu světové literatury. Sdíleli obdobné pojetí umění, což se projevilo i tím, že Kunze v jednom svazku volí jako mota dva citáty z Holana, v nichž konstatoval autonomní a současně nepopulární roli umění (Kunze 1986: 25, 29). Díky svým zkušenostem s diktaturami a z nich pramenících politických deziluzí se o to vehementněji zasazovali o svobodu umění. Nepřekvapí tedy, že oba jsou rovněž velkými obdivovateli Mozarta, jehož hudba ukazuje, jak může být utrpení pozitivně ztvárněno. Kunze v souvislosti s Mozartem píše, že záleží na tom, *co a jakým způsobem* se z lidských hnutí stane formou (Kunze 1989: 160). A právě konfrontace s jinou formou může patřit k fascinaci převádění.

Celý text *Noci s Hamletem* přeložil do němčiny, pokud je mi známo, pouze Kunze.⁴ Pro srovnání lze však vzít částečné překlady, které byly v němčině porůznou vydány: F. M. Most, *Nachtgespräch mit Hamlet, Auszug*, verše 894–1025 (Most 1966: 34–37);

3] Dopis z 24. 4. 2005.

4] Původní verze: Hamburg 1969; přepracovaná verze in Holan (2003: 11–79); část překladu v ještě jiné verzi in Kunze (2003: 191–204) – verše 92–116; 263 až 269; 746–747; 940–971.

Rio Preisner, *Nacht mit Hamlet, Auszug*, verše 229–278, 293–319, 368–416, 928–971 (Preisner 1969: 29–35); Peter Pont [Oskar Kohn/Kosta], *Nacht mit Hamlet*, verše 940–971 (Pont 1969: 28 až 29); Eva Nitsch, verše 1–25 (Nitsch 1979: 143); Verena Flick, *Noc s Hamletem*, verše 321–397 (Flick 1982: 191n.); an., *Nacht mit Hamlet*, bez datace, verše 1–150.⁵

Franz Wurm, který Holanovi píše: „*Noc s Hamletem* překládám dál, je teď skoro do poloviny hotová“⁶, se domnívá, že „několik listů *Noci s Hamletem* [...] potom pravděpodobně vyhodil“⁷, prý u sebe nemá „z onoho rozběhu už žádný list“⁸. Tím více lze litovat, čteme-li jeho poznámky k vlastní překladatelské práci: „Dosud jsem měl dojem, že Vaše poezie ‚mi sedí‘, někdy až moc... Klam?“⁹ Jak toto „až moc“ může působit, ukazují práce a dopisy Miroslava Hlocha a Vereny Flickové, nacházející se v Holanově pozůstalosti.¹⁰ Oba dva chápou Holanovy texty existenciálně, zabývají se jimi, protože jejich prostřednictvím prožili katarzi. Tento až téměř nebezpečně osobní přístup znemožňuje vlastní svobodu, bezpodmínečně nutnou k tomu, aby bylo možné přecházet s textem od jednoho jazyka k druhému a zpět. Sebereflexivní žánr převodů vyžaduje neustálé rozhodování a odvahu.

Přicházíme k samotnému převodu, který Peter Fischer označuje za „jazykově silný“ (Fischer 1970), Jiří Gruša za „úžasný“ (Holan 2003: 8)¹¹ a Urs Heftrich za „kongeniální“ (Heftrich 2006). Kritiku však sklízí od lingvistky Nitschové, která ostatně i původní text považuje jen za „vděčný objekt k analýze“, a nikoli za estetické dílo (Nitsch 1979: 141).

Flicková opakovaně naznačuje výhrady vůči Kunzeho převodu. V souvislosti se zanedbatelnou recepcí Holana v Německu

5] LA PNP, fond Holan – nezjištění, konvolut překladů do němčiny.

6] LA PNP, fond Holan – Wurm Holanovi, 27. 8. 1969 (Wurm psal Holanovi v češtině, což citujeme vždy bez oprav).

7] Dopis z 13. 5. 2005.

8] Dopis z 29. 5. 2005.

9] LA PNP, fond Holan – Wurm Holanovi, 27. 8. 1969.

10] LA PNP, fond Holan, přijatá korespondence vlastní – Miroslav Hloch; Verena Flicková.

11] Jiří Gruša: Vorwort, in Holan (2003: 7–9).

píše, že to může „jít i na konto překladu“ (Flick 1974: 61; 1975). Také ve Wurmových snahách vysílat v rozhlasu svůj vlastní převod je znát přímo nevyslovená nespokojenost s Kunzovým převodem. Píše Holanovi: „Myslím, že rozhlas s druhým – či vlastně prvním – překladatelem otázku vyřeší, aniž by mu nějak bylo ublíženo [...] Avšak kdyby Vám záleželo spíše na překladu pana Kunzeho, stačilo by od Vás slovo, a hned bych jednání zrušil: jde o báseň Vaši, a nikoliv o zmatky překladatelů. Kéž by Vám bylo (bývalo) zle jen k vůli nim!“¹² Jelikož k vysílání *Noci s Hamletem* nikdy nedošlo, lze předpokládat, že Holan napsal právě takové slovo, které vedlo k zastavení jednání. Nešlo ostatně o zmatky překladatelů v plurálu, neboť Kunze seděl odloučen na východě a o sporech o práva nevěděl nic.

Jako poslední hlas k převodu citujme samotného Holana, který píše Kunzemu: „Neovládám němčinu natolik, abych mohl posoudit. Tuším však, že je to překlad věrný a tedy věrný.“¹³

„Při porovnání se svým mateřským jazykem přeplněným pojmy“ Kunze vícekrát mluvil „o smyslnější řeči Čechů“ (Feldkamp 1994: 93). Poněkud jiný důraz při porovnání obou jazyků klade Antonín Brousek, který němčinu označuje za jazyk „nejpedantičtějších filozofů a techniků“. V tomto spíše statickém jazyce tvoří smysl především substantiva, zatímco v dynamické češtině hrají roli zejména slovesa (Brousek 1968). Z tohoto aspektu odpovídá Holanův jazyk – který Alexandr Stich (1966: 246) charakterizuje takto: „Holanův pohled na svět je zaměřen nikoli na děj a pohyb; je to svět statický, abstraktní, svět spíše vlastností a nazírání na ně než dějů a událostí“¹⁴ – spíše němčině než češtině. To překladatele, který se cítí váben odlišností češtiny, staví před nový úkol.

Zdánlivá výhoda jazykové blízkosti se může snadno změnit ve svůj opak. A to tehdy, když se překladatel bojí si tuto blízkost připustit a při převodu chce zůstat velmi blízko originálu. Neboť čtenář by měl „poezii číst jako poezii“ (Kunze 1994: 150), temná

12] LA PNP, fond Holan – Wurm Holanovi, 3. 11. 1969.

13] Holan Kunzemu, 25. 11. 1969 (Kunzův archiv).

14] Srov.: „věty mají často až násilně statický charakter“ (Doležal 1965: 9).

místa by i v převodu měla být nevyjasněná a to, co není racionálně pochopitelné, by jako takové mělo zůstat. Programově to Kunze formuluje v básni s názvem Překládat básně: „Vážít na karáty slova / tep srdce přitom nepřerušít // Sledovat básníka až k veršům / pod hladinou // Položit za něj hlavu.“¹⁵

Všimněme si přesněji, jak Kunze „váží na karáty slova“. V jeho převodu se mu daří nejen zachovat počet veršů, nýbrž i ve strofách počet slabik odpovídá originálu natolik, že odchylky jsou nakonec nepatrné. Místa, která Holan utváří metricky, vykazují toto metrum i u Kunzeho (například pětistopý jamb a rým ve verších 120n.).

Dále můžeme pozorovat, že Kunze velmi citlivě reaguje na tón Holanových veršů. Přijímá zvukové vztahy mezi slovy („Muž nemůže už“ / „Der mann kann watte“; verš 145), v ideálním případě se mu dokonce daří převzít sled samohlásek („*jsou-li* snad *dosud nezrozené*“ / „*sollten sie noch ungeboren sein*“ – verš 5). Pěkně je tento cit pro tón vidět i v často citovaném verši „Říkám ti, že umění je nářek“, verš 267, který Kunze převádí pregnantně jako „*Ich sage dir, kunst ist klage*“. Dlouhé „á“ si ponechává své místo a „Kunst“ a „Klage“ stojí díky vynechání členů stejně blízko u sebe jako v originále, což je ještě podtrženo aliterací. Pro srovnání uvedme Preisnerův převod: „*Ich sage dir, die Kunst ist ein Wehklagen*“, v němž se druhé dlouhé „á“ vytvořením složeniny „*Wehklagen*“ ztrácí. Setrvejme ještě chvíli na tomto místě, uvedeném verši „Tím větší báseň, čím větší básník, / *nikoliv obráceně!*“ (verše 263n.). Navzdory varování, že tomu v žádném případě není obráceně, dopouští se Kunze stejného omylu jako Dominique Grandmont při převodu do francouzštiny: „*Plus grand est le poème et plus grand le poète et non l'inverse!*“ (cit. Pechar 1986: 178). U Kunzeho čteme: „*Je größer das gedicht, um so größer der dichter, / keinesfalls umgekehrt!*“ Závislost díla na svém tvůrci se stává závislostí tvůrce na jeho díle. Preisner se sice hrou překrucování „Tím“ – „čím“ nenechává přímo uvést v omyl a převá-

15] Překlad Milena Fucimanová (Kunze 1998: 216).

dí: „Umsoviel größer das Gedicht, je größer ist der Dichter, / *nicht umgekehrt!*“, jeho překlad však nepůsobí zcela jistě, protože ruší paralelismus.

Čit pro tón je zapojen i při převádění slovních hříček, o nichž Kunze ve svém eseji o přebásnění píše, že na jejich místo mohou nastoupit opět jen slovní hříčky (Kunze 1989: 78). Prozkoumejme to na příkladu: „Jdi pro rum do čaje, / ono jde a stále si opakuje: rum do čaje, rum do čaje, / až nakonec zašeptá: čum do ráje“ (verše 324–326). Kunze hříčku nepřekládá, nýbrž nahrazuje: „Hol schnaps, 'ne kleine kümmel, / und es geht und wiederholt in einem fort: 'ne kleine kümmel, 'ne kleine kümmel, / bis es schließlich flüstert: 'nen kleinen himmel.“ Přejechod od alkoholu do ráje zůstává zachován. Jelikož ve východním Německu nebyl anýzový likér, který by se rýmoval se slovem ráj (Anis–Paradies), příliš rozšířen, volí Kunze synonymum slova ráj, s nímž se rýmuje název silnějšího alkoholického nápoje. To znamená, že slovní hříčku podřizuje ráji, který je jako důležitý prvek umístěn na konci. Charakter této pasáže je spoluurčen hovorovou a expresivní výzvou „čum“. V německé verzi to kompenzuje slovo „schnaps“, které je stejně tak hovorové, jednoslabičné a navíc nabízí souzvuk sykavek.

Na dalších místech přijímá Kunze Holanovo slovotvorné podání, když například „v knize klevetárum“ (verš 828) převádí jako „im buche rederitis“ nebo „zimnice-náhlice“ (verš 826) jako „Das schüttelfrost-schüttelrost“.

Kunzova německá verze se ortograficky blíží češtině také psaním malých písmen. Tím nastupuje odcizující účinek, který může četbu ztížit (srov. Fischer 1970) a který by mohl být interpretován ve smyslu volání Wilhelma von Humboldta po „určitém nádechu cizosti“ (Humboldt 1963: 83), ačkoli to jistě nebyl Kunzův záměr, neboť i ve své vlastní lyrice upřednostňoval používání malých písmen. Kromě toho se současní lyrici-překladaatelé a překladaatelé lyriky téměř jednotně vyslovují proti požadavku romantické hermeneutiky po překážkách, upozorňujících na cizí původ textu, ve prospěch toho, aby nový originál byl pokud možno dobře čitelný a aby vyvolával adekvátní účinek. Holanovými slovy: „Měsíc se musí sluncem stát“ (Holan 2004: 140) a svítit sám ze sebe.

Feldkamp poukazuje na to, že všechny Kunzeho významné básnické sbírky vznikly v kontextu intenzivní překladatelské činnosti (Feldkamp 1994: 112). Převody Kunze sám sebe potvrzuje. Tvůrčí energie vzniká v konfrontaci vlastního s cizím.

Souhrnně můžeme říci: Holana jeho tušení nezklamalo. Zkoumaný překlad je v nejlepší smyslu slova věrný. To znamená, že Kunze na jednu stranu tvoří text přibližující se originálu a na druhou stranu zůstává věrný sám sobě jako básníkovi a vytváří text, který do sebe pojímá jemné nuance a zahrnuje je do nové básně, jež je jeho básní i básní, za kterou vděčí také Holanovi. My jako čtenáři máme to štěstí, že můžeme být svědky „internacionalismu básníků“, kteří „si navzájem darují vlastní verš“ (Kunze 1989: 88), neboť – jak víme z *Noci s Hamletem* – „báseň je dar!“ (Holan 1980: 192).

Literatura

BROUSEK, Antonín

1968 Na hraničním přechodu, in M. P. Hein: *Bílá proti bílé* (Praha: Mladá fronta), s. 75–77

DEDECIUS, Karl

1990 *Zur Literatur und Kultur Polens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

DOLEŽAL, Bohumil

1965 Holanova *Noc s Hamletem*, *Tvář*, č. 7, s. 9–13

FELDKAMP, Heiner

1994 *Poesie als Dialog* (Regensburg: Roderer)

FISCHER, Peter

1970 Fußnägel schneiden bei Ophelia, *Frankfurter Rundschau*, 17. 1.

FLICK, Verena

1974 Gedicht-Tragödien, *Neue Zürcher Zeitung*, 12. 9., s. 61

1975 Nicht einmal der Wind, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, č. 38, 21. 9.

1982 *Die Möglichkeit der Gestaltung des Tragischen in der Lyrik* (Giessen: Schmitz)

HEFTRICH, Urs

Vladimír Holan. Gesammelte Werke in deutscher und tschechischer Sprache 1–14. Projektbeschreibung, http://www.uni-heidelberg.de/institute/fak9/slav/Projekt_2.html [přístup 29. 9. 2006]

HOLAN, Vladimír

- 1969 *Nacht mit Hamlet* (Hamburg: Merlin)
1980 *Sebrané spisy 8. Nokturnál* (Praha: Odeon)
1988a *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)
1988b *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon)
2003 *Epische Dichtungen 3* (Köln: Mutabene)
2004 *Spisy 9. Babyloniaca* (Praha–Litomyšl: Paseka)

HUMBOLDT, Wilhelm von

- 1963 Einleitung zu „Agamemnon“, in *Das Problem des Übersetzens*, ed. H. J. Störig (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), s. 71–96

JUSTL, Vladimír

- 1988 Životopis Vladimíra Holana, in V. Holan: *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon), s. 313–450

KUNZE, Reiner

- 1961 *Der Wind mit Namen Jaromír* (Berlin: Verl. Volk u. Welt)
1963 O naší době a schopnosti myslet v obrazech, *Plamen*, č. 3, s. 126–128
1964 *Die Tür* (Bad Godesberg: Hochwacht Verl.)
1984 *gespräch mit der amsel et al.* (Frankfurt am Main: S. Fischer)
1986 *eines jeden einziges leben* (Frankfurt am Main: S. Fischer)
1989 *Das weiße Gedicht* (Frankfurt am Main: S. Fischer)
1994 *Wo Freiheit ist...* (Frankfurt am Main: S. Fischer)
1998 *Jako věci z hlíny*, přel. M. Fucimanová ad. (Tišnov: Sursum)
2003 *Wo wir zu Hause das Salz haben* (Frankfurt am Main: S. Fischer)

MOST, F. M.

- 1966 Nachtgespräch mit Hamlet (Auszug), in *Universum der tschechoslowakischen Literatur und Kunst*, s. 34–37

NITSCH, Eva

- 1979 *Thema und Anweisungsstruktur im Text: mit e. Analyse 1. Abschn. Aus Noc s Hamletem von Vladimír Holan* (München: Sagner)

PECHAR, Jiří

- 1986 Nad francouzským překladem Holanovy Noci s Hamletem, in *Úderem tepny* (Praha: Restaurace a jídelny), s. 174–179

PONT, Peter (= KOSTA, Oskar)

- 1969 Nacht mit Hamlet, in *CSSR Lyrik* (Basel: National-Zeitung AG), s. 28–29

PREISNER, Rio

- 1969 Nacht mit Hamlet (Auszug), in *Die Blume Wiederkehr*, ed. M. Krüger (München: Hanser), s. 29–35

STICH, Alexandr

- 1996 Několik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie, in A. S.: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* (Praha: Torst), s. 242–256

STREBEL, Volker
2000 *Reiner Kunzes Rezeption tschechischer Literatur* (Essen: Verl. Die
Blaue Eule)

Anne Hultsch, M. A., Technische Universität Dresden

Holan v anglickém a francouzském překladu

Sémantika, syntax a symbióza

CLARICE CLOUTIER

Vzpomněl jsem si tedy na svou matku...

Then I remembered my mother...

C'est alors que je me suis souvenu de ma mère...

(Holan 1999: 110–111; 1968: 58)

Tímto Holanovým veršem – v originále i v překladech – uvádím studii, která rozebírá anglické a francouzské překlady tří autorových básní, tematizujících postavu matky. Její důležitost pro Holana výstižně vyjádřil Vladimír Justl: „Jedinou jistotou tohoto světa, o jejíž existenci básník nepochybuje, je matka“ (Justl 1969: 45). „U Holana však nejde o oslavu tradičně chápaného mateřství. Jeho matka je také sestrou, milenkou i ženou, totální ženskou bytostí [...] Je to matka veškerého bytí, ne tedy jen fyzického zrození a běžné denní péče, ale sama podstata duchovní existence...“ (Justl 1985: 224).

Kvůli tomuto Holanovu mnohostrannému chápání matky musí překladatelé zachovat zdánlivou prostotu slov, kterou se vyznačují mnohé z jeho básní o ní, pro lepší porozumění jejich někdy složitému smyslu. Takto vytvářejí symbiózu mezi česky a nečesky mluvícími čtenáři. Otázky srovnávání překladů se tedy nezabývají jen volbou gramatiky a sémantickými vyjádřeními, ale vůbec ochranou originálního smyslu básnickových textů, jakkoliv subjektivně to pochopíme. Překlady jsou uvedeny v angličtině a občas i ve francouzštině, abychom viděli, co může čtenáře čekat v těchto jazykových oblastech.

Matka

Viděl jsi někdy svou starou matku
ve chvíli, kdy ti odestýlá postel,
zastrkuje, napíná, urovnává a hladí prostěradlo,
aby tam nebyla ani jedinká tlačící vráska?
Její dech, pohyb její ruky i dlaně
je tak láskyplný,
že jako minulý hasí dosud požár v Persepoli
a jako přítomný utišil už nějakou budoucí bouři
na čínském nebo jiném dosud neznámém moři...
(Holan 1964: 171)

První anglický překlad:

Mother

Have you ever watched your old mother
making up the bed for you,
how she pulls, straightens, tucks in and smoothes the sheet
so you won't feel a single wrinkle?
Her breathing, the motion of her hands and palms
are so loving
that in the past they are putting out that fire in Persopolis
and now calming some future storm
off the China coast or in unknown seas...
(Weissbort 1991: 37)

Druhý anglický překlad:

Mother

Have you ever seen your old mother
when she was making your bed,
tucking in, pulling taught, straightening out and smoothing the sheet,
so as not to have even the tiniest wrinkle?

Her breath, the movement of her hand and palm
is so full of love,
as in the past, extinguishing the fire still raging in Persopolis
and in the present, have already pacified some future storm
on the Chinese or on some other heretofore unknown sea...¹

Francouzský překlad:

La mère

As-tu jamais observé ta vieille mère
quand elle faisait ton lit,
la manière dont elle tend le drap, l'arrange, le borde et le caresse
pour qu'il ne reste pas sur lui le moindre pli?
Sa respiration, le geste de ses mains et de sa paume
débordent d'une telle tendresse
que du fond des temps elle n'en finit pas d'éteindre l'incendie
de Persépolis
et aujourd'hui elle apaise déjà quelque tempête future
au large de la mer de Chine ou d'une mer encore inconnue...
(Holan 1994: 116)

Báseň Matka

Rozdíly mezi různými překlady básně Matka z knihy *Na postupu* (1964) se týkají nejsilnější součásti gramatiky, to znamená sloves. Český originál už v prvním verši „Viděl jsi někdy svou starou matku“ nevytváří časové možnosti minulosti v anglickém překladu, ale spíše výběr mezi aktivnějším slovesem „watched“ a pasivnějším, avšak originálu věrnějším „seen“. Francouzská verze pokračuje stejnou volbou jako první anglický překlad: „As-tu jamais observé.“

Dalším důležitým problémem je to, jak interpretovat v překladu mluvčího vyjádření času, například: „ve chvíli, kdy ti odestýlá

1] Překlad Clarice Cloutier.

postel“. Druhá anglická varianta a francouzský překlad nahrazují adverbium „kdy“ slovy „when“/„quand“, ale první anglická verze přenáší energii od adverbia na sloveso -ing formátu: „making up the bed for you“.

Tři možnosti v syntaxi sloves najdeme ve třetím verši, kde jsou slovesa, která popisují praktické děje, nabita emocemi: „[matka] zastrkuje, napíná, urovnává a hladí prostěradlo“. Řád sloves je zachován ve druhé anglické variantě stejně jako ve variantě francouzské. První anglický překlad však řád předělává – možná i z rytmičkových a akustických důvodů. V obou anglických příkladech rozdíl mezi prostým přítomným časem oněch čtyř sloves a spíše aktivnější formou se sufixem -ing poskytuje dvě gramaticky věrné verze.

Další příklad důležitosti časových frází nalezneme ve dvou předposledních verších. Začínáme českým originálem: „že jako minulý hasí dosud požár v Persepoli / a jako přítomný utišil už nějakou budoucí bouři“. Gramatická paralela frází „jako minulý“ / „jako přítomný“ se posunuje k třetí, složitější formě věty „už nějakou budoucí bouři“. Komplikovanost časových sloves se nejsilněji projevuje v těchto dvou verších, kde odkaz na minulost přináší sloveso v přítomném času „hasí“, kdežto o verš dále sloveso v minulém času „utišil“ se vskutku týká přítomnosti.

Vzhledem k tomu jsou možnosti v překladech různorodé a složité. V první anglické verzi jsou vyjádřeny stejně v tom, co se týká minulosti („in the past“) a budoucnosti („some future storm“), ale liší se přítomností, kde přidání slova „už“ v překladu vytváří „and now calming some future storm“. Druhá anglická verze se snažila ochránit juxtapozici, uváděnou v básni: „in the past, extinguishing“ a „in the present, have already pacified“.

Zajímavý postup najdeme ve francouzském překladu, v němž je využita poetická fráze „du fond des temps“, která se často objevuje v liturgických a někdy i v básnických textech, aby mohla být vyjádřena minulost. I když překladatel takto uplatňuje svoji poetickou licenci, zůstává na úrovni Holanovy reflexe a dále prohlubuje univerzálnost tohoto smyslu. Závěr básně ukazuje, že je velice subjektivní, jakou verzi si vybereme. V tomto případě však všechny tři verze nemění podstatu básně.

Po letech u maminky

To je ta chvíle, kdy oheň v krbu
je třeba přikrýt popelem...
Udělají to ruce tvé staré matky,
ruce, které se třesou, ale ruce,
jejichž třesení je stále ještě mírou
ubezpečení... Zkolébán jimi usínáš
a je ti dobře... Obyčej, teplo, slast a klid,
důvěrnost dechu s něčím až rajscky zvířecím,
to obdarován být i darujícím,
když ztratíš sama sebe:
popírají, že by ti bylo přes čtyřicet.
A vskutku, zavzlykáš-li k ránu,
pak je to jenom proto,
že dítě se ze sna nikdy nesměje,
ale vždycky jen pláče... Dítě!
(Holan 1965: 11)

První anglický překlad:

At Mother's After Many Years

This is the time when the fire on the hearth
needs to be banked with ashes...
Your old mother's hands will do it,
hands which tremble, but hands
whose trembling is still the measure
of reassurance... Having been lulled by them you fall asleep
and it feels so good... Custom, warmth, delight and calm,
the breath's intimacy with something animal-heavenly,
to be both giver and receiver
when you lose yourself:
this denies that you could be over forty.
And indeed, if you should sob a little towards morning,
then it is only because

a child never laughs in his sleep,
but only cries... A child!
(Contemporary East European Poetry 1993: 205, 206)

Druhý anglický překlad:

At Mother's After Many Years

This is the moment when the fire in the hearth
needs to be covered with ashes...
The hands of your old mother do this,
hands that tremble, but hands
whose trembling is invariably still the measure
of assurance... Lulled by them you drift off
and you feel so good... Custom, warmth, delight and calm,
intimacy of breath with something animal-like from paradise,
to receive is also to be the giver,
when you lose yourself:
they deny that you could be more than forty.
And actually, if you sob as morning approaches,
then it's only because
a child never laughs because of a dream,
but always only cries... Such a child!²

Třetí anglický překlad:

Visiting Mama after Many Years

It's that moment when the fire in the hearth
must be covered with ashes...
The hands of your old mother will do it,
the hands that tremble, but the hands that
though trembling still grant

2] Překlad Clarice Cloutier.

assurance... Soothed by them, you fall asleep
and you feel well... Habit, warmth, bliss, and peace,
familiarity of the breath with something almost as
savage as paradise,
to be given is also to give,
when you lose yourself:
they deny that you are over forty.
And indeed, if you sob a little at dawn,
it's only because a child never laughs while dreaming,
it always cries... A child!
(Holan 1985: 53)

Francouzský překlad:

Des années plus tard, chez maman

Des années plus tard, chez maman
Voici venu l'instant de couvrir le feu
dans la cheminée avec de la cendre...
Ce sont les mains de ta vieille mère
qui le feront, des mains qui tremblent,
mais d'un tremblement qui est toujours la mesure
d'assurance... Bercé par elles tu t'assoupis
et tu te sens bien... L'habitude, la chaleur, la volupté et la tranquillité,
L'intimité d'un souffle qui exhale quelque chose d'animal,
presque paradisiaque,
que celui qui recoit soit aussi celui qui donne,
lorsque tu te perds toi-même:
tout nie que tu puisses avoir plus de quarante ans.
Et si vraiment au petit matin tu sanglotes,
c'est uniquement parce que
l'enfant ne rit jamais quand il rêve,
mais il pleure à chaque fois... L'enfant!³

3] Překlad Clarice Cloutier a Benoît Menier.

Báseň Po letech u maminky

Druhou přeloženou básní, která pochází z knihy *Bolest* (1965) a týká se motivu matky, je text *Po letech u maminky*. Pojednává rovněž o matčiných rukou, ale ty stejné ruce poněkud zčernaly, protože přikrývaly popelem oheň v krbu. Touto činností, která se taktéž odehrává doma, začneme rozbor překladů básně.

Zde již nejsou v popředí slovesa jako v básni *Matka*, nýbrž malé fráze – jako například: „To je ta chvíle.“ První anglický překlad vytváří spíš obraznou variantu: „This is the time“, narozdíl od doslovnějšího druhého a třetího anglického překladu, jakož i překladu francouzského: „This is the moment“ / „It’s that moment“ / „Voici venu l’instant“. Používání slova „moment“ nebo „l’instant“ zužuje čtenářovu pozornost na uvedenou činnost, kdežto „time“ otevírá možnosti širší aplikace časového pojmu. Užití slovesa „banked“ v druhém verši prvního anglického překladu (místo „covered“, které nalezneme ve druhém a třetím překladu) pramení z jiného a poněkud zastaralého významu tohoto slovesa v angličtině. Význam však zůstává skoro stejný.

Rozdílným místem, které v našich čtyřech překladech nalezneme, je další malá fráze „a je ti dobře“. Intimita tohoto vyjádření v češtině je zachována ve druhé anglické variantě „and you feel so good“, stejně jako ve třetím anglickém překladu „you feel well“ a ve francouzském „et tu te sens bien“. První anglický překlad však význam fráze posouvá do univerzální roviny „and it feels so good“, což je v souladu s tím, co jsme pozorovali v případě první malé fráze „This is the time“. Tento poslední překlad vskutku zdůrazňuje akci matky na rozdíl od druhého a třetího překladu, které akcentují emoci prožívanou matčiným potomkem.

Další možnost srovnání poskytuje třetí malá fráze uprostřed básně: „až rajscky zvířecím“. Její použití jako adverbialní není v překladu zcela nekomplikované, protože se slučuje adverbium a adjektivum, což vytváří spojení dvou slov, jež není běžné – je to však fenomén, který se u Holana často vyskytuje. Překlady zpracovávají složité aspekty básníkovy vyjádření: první anglický překlad zachovává krátkost a gramatiku češtiny („animal-heavenly“), kdežto druhý anglický překlad vkládá předložkovou

vazbu, a proto posiluje spíš umělecký aspekt vyjádření („with something animal-like from paradise“). Třetí anglický překlad („with something almost as savage as paradise“) osvobozuje větu od výrazu „zvířecí“, ale přitom snižuje tvrdost českého originálu, která vznikla sloučením tak odlišných slov, jako jsou „rajsky“ a „zvířecím“. Dále do věty vkládá pejorativní smysl tím, že nahrazuje slovem „savage“ neutrální anebo i kladný výraz „animal“. Francouzský překlad uvádí variantu jenom pomocí adjektiv, ale využívá aliteraci s písmenem „p“: „qui exhale quelque chose d’animal, presque paradisique“. Fakt, že tři ze čtyř překladů mohou zachovat smysl ve vztahu k motivu zvířat zmíněný v originálu, umožňuje čtenáři, aby určitě pochopil to, co se nachází v textu.

Konečně další srovnání se nabízí v posledních čtyřech verších, jimiž báseň postupně vrcholí. V případě čtvrté malé fráze „A vskutku“ první a třetí anglický překlad opět kopíruje český originál („And indeed“), druhý překlad však vyjádření v angličtině změkčuje použitím výrazu méně knižního, ale stále formálního „And actually“. Francouzský překlad opakuje tento smysl: „Et si vraiment“. V úplném závěru básně druhý anglický překlad pokračuje ve změkčování stylu, když prosté české slovo „dítě!“ překládá jako „Such a child!“. První a třetí anglický překlad a také překlad francouzský však používají jenom toto jediné slovo, a tak využívají jeho prostoty a emfáze.

Zmrtvýchvstání

Stanislavu Zedníčkoví

Že po tomto životě zde mělo by nás jednou vzbudit
úděsné ječení trub a polnic?
Odpusť, Bože, ale utěšuju se,
že počátek a vzkříšení všech nás nebožtíků
bude ohlášen tím, že prostě zakokrhá kohout...

To potom zůstaneme ještě chvíli ležet...

První, kdo vstane,

bude maminka... Uslyšíme ji,
jak tichounce rozdělává oheň,
jak tichounce staví na plotnu vodu
a útulně bere z almárky kávový mlýnek.
Budeme zase doma.
(Holan 1965: 104)

První anglický překlad:

Resurrection

To Stanislav Zedníček

Is it true that after this life of ours we shall one day be awakened
by a terrifying clamour of trumpets?
Forgive me, God, but I console myself
that the beginning and resurrection of all of us dead
will simply be announced by the crowing of the cock.

After that we'll remain lying down a while...
The first to get up
will be Mother... We'll hear her
quietly laying the fire,
quietly putting the kettle on the stove
and cosily taking the teapot out of the cupboard.
We'll be home once more.
(Weissbort 1991: 40)

Druhý anglický překlad:

Resurrection

To Stanislav Zedníček

Isn't it so that after this life here the horrifying shriek
of trumpets is someday supposed to wake us up?
Forgive me, God, but I comfort myself

with the thought that the beginning and resurrection of all us
departed ones
will simply be announced by the crow of a rooster...

Then we'll remain lying down for a little while...
The first one to get up
will be Momma... We'll hear her
as she quietly makes the fire,
as she quietly puts the water on the stove
and gently takes the coffee mill from the cupboard.
Once again we will be home.⁴

Francouzský překlad:

Résurrection

à Stanislav Zednicek

Qu'après cette vie, ici, nous ayons une fois à nous éveiller
au mugissement terrible des trompettes et des clairons?
Pardonne-moi, mon Dieu, mais je me console
de ce que le signal de la résurrection de nous autres tous les défunts
sera tout simplement donné par le chant du coq...

Ensuite nous resterons au lit encore un moment...
La première à se lever
ce sera maman... Nous l'entendrons
faire silencieusement du feu,
mettre de l'eau sur le poêle, sans faire du bruit,
et prendre doucement le moulin à café dans l'armoire.
Nous serons de nouveau à la maison.
(Holan 1967: 83)

4) Překlad Clarice Cloutier.

Báseň Zmrtvýchvstání

Název Holanovy básně Zmrtvýchvstání z knihy *Bolest* nám připomene biblický příběh Ježíše. Oba anglické překlady, stejně jako překlad francouzský, napodobují název originálu („Resurrection“ a „Résurrection“), bez možnosti poukázat na jemný rozdíl mezi českými slovy „zmrtvýchvstání“ a „vzkříšení“.

Téma básně zužuje a převádí biblické, a tedy i všeobecné chápání zmrtvýchvstání až do intimní sféry domova, kde se nachází matka. Básníková volba slova „maminka“ zvyšuje důvěru tohoto portrétu, a tudíž slovo „maminka“ má být v překladu zachováno, což uskutečňuje francouzský i druhý anglický překlad („maman“ a „Momma“). První anglický překlad ale užívá slovo „Mother“, čímž formalizuje a poněkud ruší intimnost domácnosti, rys, který je v českém originálu díky deminutivům přítomen. Tento překlad však v takovém stylu nepokračuje, ale vrací se k důvěrnosti adverbium „cosily“, jež vyjadřuje české „útulně“, tam, kde druhý anglický překlad užívá ekvivalent „gently“. Konečně francouzský překlad poukazuje na třetí možnost stejného českého slova výběrem „doucement“, kde hraje roli rys měkkosti.

Na závěr srovnání překladů básně Zmrtvýchvstání uvedu zajímavé odlišnosti, které se vyskytují díky anglické kultuře v prvním překladu, jenž se liší od druhého anglického i francouzského překladu. Poslední čtyři verše zní v češtině takto:

jak tichounce rozdělává oheň,
jak tichounce staví na plotnu vodu
a útulně bere z almárky kávový mlýnek.
Budeme zase doma.

Sledujme anglickou variantu „laying the fire“ versus americkou „makes the fire“. Tento drobný rozdíl mezi anglickými slovy nikterak nezasahuje do českého originálu. První anglický překlad však používá synekdochu slovem „kettle“ místo slova „water“ a pokračuje nahrazením „kávového mlýnku“ výrazem „teapot“. Obě slova, „kettle“ a „teapot“, vyjadřují anglickou tradici pití čaje, který v Anglii dodnes zůstává důležitější než káva. Tuto transpo-

zici zdůvodňuje to, že George Theiner překládal na základě britské angličtiny. Francouzský překlad si však také hraje s jemností jazyka používáním dvou možností – slovo „tichounce“ překládá „silencieusement“ i „sans faire de bruit“. Na rozdíl od anglických překladů francouzský překlad mění paralelní strukturu, což dává těmto veršům dynamičnost, neboť se vyhýbá opakování slova „silencieusement“, které nemá lehkost, jež se nabízí v českém originálu díky slovu „tichounce“.

Nejdůležitější je však to, že všechny tři překlady vedou čtenáře ke stejnému bodu, kam nás původně vedl originál – domů. Svedení biblické události do samého srdce domova umožňuje umístění posledního slova. Druhá anglická varianta a francouzský překlad jsou založeny na stejném základu, co se týče syntaxe: za „Budeme zase doma přináší“ „Once again we will be home“ a „Nous serons de nouveau à la maison“. Přinejmenším možná z důvodů intonačních, první anglický překlad však převrací slovosled, aby se důraz změnil.

Závěrem si položíme otázku, zda se čtenář po přečtení několika překladů Holanových básní „ocitá ve zcela jiném zorném úhlu“ (Pešat 1966: 5). Holanovo poselství i navzdory překladatelské licenci pokračuje pomocí překladů, které nás přenášejí mentálně i psychologicky na jiné místo, než na jakém jsme se nacházeli předtím, než jsme se s básní setkali. Dochází k pravidelné symbióze nejenom mezi autorem a čtenářem, ale také mezi různými verzemi Holanových básní.

Charakteristika Holanova díla jako „intelektuální destilace“, kterou vyslovil Alfred French (1969: 100), se rovněž může týkat překladů jeho básní. Rozdíly při destilaci alkoholu způsobují různorodost barevných škál nápoje, je k tomu třeba světlo, dekantér a trpělivost. Podobně se děje i s překlady do cizích jazyků – jejich rozbor osvětluje rozdílné úrovně objektivního i subjektivního chápání toho, co Holan chtěl předat, nebo toho, čemu lidé z jeho slov porozuměli, spolu s jejich kulturními zvyky a transpozicí do odlišných zeměpisných, ale někdy i sémantických kontextů.

Literatura

HOLAN, Vladimír

1963 *Noční hlídka srdce* (Praha: Československý spisovatel)

1964 *Na postupu* (Praha: Československý spisovatel)

1965 *Bolest* (Praha: Československý spisovatel)

1967 *Douleur*, překl. Dominique Grandmont (Honfleur: P. J. Oswald)

1968 *Une nuit avec Hamlet*, překl. Dominique Grandmont (Paris: Gallimard)

1985 *Mirroring: Selected Poems of Vladimír Holan*, překl. C. G.

Hanzlíček a Dana Hábová (Middletown: Wesleyan University Press)

1994 *Histoires*, překl. Dominique Grandmont (Genève: Metropolis)

1999 *Noc s Hamletem. A Night with Hamlet*, překl. Jarmila a Ian Milnerovi (Praha: Academia)

CONTEMPORARY EAST EUROPEAN POETRY

1993 *Contemporary East European Poetry: An Anthology*,

ed. G. Emery, překl. B. Volková a A. Durkin (New York–Oxford: Oxford University Press)

FRENCH, Alfred

1969 *The Poets of Prague: Czech Poetry between the Wars*

(London–New York–Toronto: Oxford University Press)

JUSTL, Vladimír

1966 Dva světy, in *Dva světy. Dvakrát pět básní z rukopisu Jaroslava Seiferta a Vladimíra Holana* (Šumperk: Okresní knihovna – Osvětový dům), s. 28–30

1969 (Doslov), in V. H.: *Matka* (Praha: Československý spisovatel)

1985 in V. H.: *Mušle, lastury a škeble...* (Praha: Československý spisovatel)

PEŠAT, Zdeněk

1966 Hodina mezi všedností a tajemstvím, *Literární noviny*, č. 13, s. 5

WEISSBORT, Daniel

1991 *The Poetry of Survival* (London: Anvil Press Poetry)

Clarice Cloutier, PhD., M. A., M. St., Univerzita Karlova, Praha

„Mors ascendit per fenestras“

K vícejazyčnosti v poezii

Vladimíra Holana

PETR MAREŠ

Podoby vícejazyčnosti v Holanových textech

Jazyku poezie Vladimíra Holana¹ bývá prisuzován rys výlučnosti, artistnosti a exotičnosti, jenž je vytvářen uplatněním neologismů, četných abstraktních substantiv, málo známých odborných termínů, archaismů a dialektismů, lexikálních výpůjček z jiných jazyků (hlavně rusismů) a také cizojazyčných citátů i dalších cizojazyčných formulací. Alexandr Stich, který tuto složku Holanova jazyka popsal (Stich 1996: 244–247),² poukázal na to, že dané prostředky „nemají [...] jen úlohu slohovou, neoddalují jen text od běžné jazykové reality a neposilují jen dojem poezie jakožto magického zaříkávání,“³ nýbrž se v jeho dílech rovněž speciálně sémantizují, „jsouce pohledu čtenářovu natáčeny z neobvyklé, nové strany“ (tamtéž: 247). Tento příspěvek se soustředí na poslední z uvedených složek, na některé aspekty forem a funkcí cizojazyčných vyjádření, která se stala součástí Holanových básní.

Vladimír Holan není básníkem prvořadě a okázale vícejazyčným, cizojazyčné pasáže nezabírají v jeho textech obsáhlé plochy, ale jde jen o několikaslovné – a někdy dokonce o jednoslovné – úseky.⁴ Přitom se ovšem tyto prvky nezanedbatelně podílejí na rozmanitých směřováních autorovy poezie, umísťují se na pólu

1] Text byl napsán v rámci VZ MŠMT 0021620825 „Jazyk jako lidská činnost, její produkt a faktor“.

2] K zmíněné povaze Holanova jazyka srov. též Opelík (2004: 52, 83–87 aj.).

3] Srov. Kožmínův poukaz na „zaklínavost latiny“ u Holana (Kožmín 2003: 22).

4] Osobitou výjimku představuje báseň *Modlitba kamene* ze sbírky *Na postupu*, jež je celá napsána smyšleným, „zaumným“ jazykem, do něhož je jako jediný srozumitelný výraz zapojeno ruské slovo *voskresajet* (Holan 2000a: 92). Podle J. Opelíka mohla být *Modlitba kamene* „zamýšlena jako skryté oslavná báseň na zásadní obrat ve válce“ během roku 1943 (Opelík 2004: 86).

duchovnosti (religiózní motivy) i na pólu zdůrazněné tělesnosti (motivы sexuality), spoluurčují vznešený a nezvyklý ráz jeho textů, ale v některých svých složkách rozvíjejí i polohu, v níž se pro-sazuje prostota, obyčejnost a každodennost.

Vícejazyčnost se v Holanově básnickém díle projevuje v několika charakteristických podobách, které souvisejí s jeho druho-vou, žánrovou a částečně i tematickou rozrůzněností. V zásadě můžeme rozlišit čtyři hlavní oblasti uplatnění vícejazyčnosti:

1. Pro kratší, především lyrické básně, které autor psal po celou dobu svého básnického tvoření, jsou příznačné především cizojazyčné tituly některých textů. Ve značně menší míře se zde vyskytují jednotlivé cizojazyčné verše, případně jejich části.

2. Jednotlivé cizojazyčné prvky, především s úlohou evokační, v sobě zahrnují politicky angažovaná díla z období těsně poválečného, která se zřetelem k mezinárodnímu kontextu reflektují nedávno skončený konflikt i aktuální dění. Jde zejména o *Děk Sovětskému svazu* (1945), *Panychidu* (1945) a o verše shrnuté v roce 1947 do sbírky *Tobě*.

3. Od zmíněných děl se osobitým využitím prvků ruštiny odlišuje básnická kniha *Rudoarmějci* z roku 1947 (srov. Blažíček 1991: 50–96; Mareš 2003: 199–200).

4. Řada úseků v různých cizích jazycích tvoří součást složitě vystavby básnických skladeb *Noc s Hamletem* (1949–1956; 1962), *Noc s Ofélií* (1972) a *Toskána* (1956–1963).

Vzhledem k omezenému rozsahu příspěvku se můžeme zaměřit jen na první oblast.

Cizí jazyky v Holanově lyrice

Báseň s cizojazyčným titulem (*Caput mortuum*) lze nalézt už v Holanově druhé sbírce *Triumf smrti* (1930), patří ovšem mezi ty, které byly v pozdějších edicích vyřazeny. Tendence k využívání cizojazyčnosti v nadpisech se začala projevovat až od konce třicátých let, v lyrice, jež byla s mnohaletým zpožděním publikována v souborech *Bez názvu* (1963) a *Na postupu* (1964); druhý z těchto souborů již obsahuje pět básní s cizojazyčnými tituly. Tento příklon k cizojazyčnosti, byť zatím ještě nerozvinutý, souvisel podle

Jiřího Opelíka (2004: 106) s tím, jak se u Holana inspirace antickým a křesťanským mýtem, přítomná už dříve, propojovala se zájmem o další kulturní kontexty (výrazněji o tom ale svědčí vlastní jména a odkazy na kulturněhistorické reálie v textech). V pozdějších letech počet cizojazyčných názvů vzrůstal, například sbírka *Asklepiovi kohouta* (1970) zahrnuje čtrnáct takových textů, v následující sbírce *Předposlední* (verše z let 1968–1971, vydáno 1982) jich je dokonce dvacet osm. Vedle toho se, jak už bylo řečeno, objevují i jednotlivé cizojazyčné formulace uvnitř básní, jejich počet je však v porovnání s tituly stále nízký.

Mezi používanými jazyky zcela dominuje latina, ve zřetelně menší míře se uplatňuje italština či francouzština, další jazyky pak spíše ojediněle. Podstatnější jsou ovšem zdroje cizojazyčných vyjádření a případné intertextové vazby, zapojující básně do kulturní tradice. Četné jsou citáty z různých význačných děl minulosti; zpravidla se tak navozuje jednak religiózní sémantický kontext (opakovaně, i když ne vždy zcela přesně, je citována *Vulgáta*, dále například *Vyznání Aurelia Augustina*, gregoriánský chorál či poezie Jana od Kříže), jednak kontext literární (cizojazyčné segmenty poukazují mimo jiné k dílům antických autorů, Williama Shakespeara, Alaina Chartiera, respektive Johna Keatse či Oscara Wilda). Vedle toho postupně vzrůstá výskyt rozmanitých sentencí a citátových výrazů (typu *Amor fati*), latinských termínů (*Introitus vaginae*) a také jednotlivých pojmenování a několikaslovných formulací, jejichž podoba se zřejmě o starší kulturní zdroje bezprostředně neopírá.

Vztahy paradigmatické a syntagmatické

Sledujeme-li vztahy mezi českými částmi textů a cizojazyčnými partiiemi (zpravidla tituly), zjišťujeme, že vzájemné relace obou složek jsou v řadě případů značně volné a obtížně postižitelné. Jako zjevnější než vztahy v rámci lineárně se rozvíjejících básní, jež lze označit jako vztahy syntagmatické, se tak mnohdy jeví vztahy povahy paradigmatické, tedy vztahy mezi cizojazyčnými elementy, které jsou rozmístěny v různých básních. Dané elementy se stávají jedním z prostředků tendence k cyklizaci a k distantnímu propo-

jování textů, jež je pro Holanovo dílo charakteristická. Týž cizojazyčný titul se opakuje u různých textů (*La belle dame sans merci* se objevuje čtyřikrát) nebo – obdobně jako u některých názvů českých – jsou shodné tituly od sebe odlišovány římskými číslicemi (*De Tartaro libidinis I–III, Igitur I–IV*); jindy má souvztažnost podobu variace (*Femina simplex – Femina duplex*). Vedle toho se konstituují i relace s vyjádřeními českými, spočívající v tom, že jiná báseň přináší český ekvivalent cizojazyčné formulace: tak dvěma básním s názvem *Partus labyrinthi* odpovídají verše „fičel čas / na všechny ty zrozence labyrintu“ z básně Nikam (Holan 2000c: 232), proti básni *Abyssus abyssum* stojí tři básně s názvem Propast propasti. Celkově tak vzniká síť vazeb a odkazů, které čtenářům signalizují, že na básně ani na jednotlivé sbírky nemají pohlížet jako na izolované útvary, ale že je třeba vnímat je jako součásti větších celků.

Typy syntagmatických vztahů

Vraťme se ale k problému relací vznikajících v rámci básně a pokusme se načrtnout jejich základní typy. Můžeme zde uvažovat o škále sahající od případů, které čtenáři poskytují relativně zřetelná vodítka pro porozumění, až po ty, jež vyžadují „vypjaté duševní soustředění“ (Blažíček 1991: 40) a přitom jsou zdrojem neredukovatelné mnohosti možných významů. Charakteristické přitom je, že texty významy cizojazyčných prvků nijak překladově neosvětlují; čtenář se tak může spokojit s faktem, že je konfrontován s rysem cizosti a exkluzivity, a vztáhnout k českým komponentům básně pouze tento obecný rys.

V zásadě jednoduchým, ovšem osobitým způsobem pracuje Holan s latinskými formulacemi, zapojenými tentokrát do veršů, v básnickém cyklu Víno (1949–1955, vydáno 1964 in *Trialog*). Nevážnému rázu básní, podloženému tématem a tradicí pijácké poezie, odpovídá hravé uplatnění krátkých latinských vyjádření: ve verších je tak variován známý výrok („carpe diem!“ – „carpere noctem...“) či se jako při jazykové výuce střídají různé slovesné tvary („alius fui, alius sum, alius ero“); především se však pracuje s efektem, který vyvolává vytváření nezvyklých česko-latinských

rýmových dvojic: „o stín loktem“ – „carpere noctem...“; „proto si nalij!“ – „Mozart et alii...“ a tak dále (Holan 2000b: 59–71).

Další skupinu tvoří formulace, u nichž se při identifikaci významu a/nebo rozpoznání zdrojového textu odhalují zjevné sémantické spojnice s českými pasážemi textu. Například citáty ze známých Mozartových hudebních děl („Traurigkeit ward mir...“, *Bella mia fiamma, addio!*), použité v cyklu *Mozartiana II* (1952–1954), vystupují jako konkretizující odkazy na osobnost, jíž je cyklus věnován, a jako připomenutí její geniality (Holan 1999: 244, 255). Citát ze Shakespearova *Hamleta*, který uvozuje jednu z básní ve sbírce *Na postupu* (*But never doubt I love*⁵ – Holan 2000a: 102), nejen předjímá fakt, že „hrdinkou“ následujícího textu je utopená Ofélie, ale také vytváří ironický kontrast mezi úryvkem z Hamletova milostného dopisu a drastickými obrazy destrukce mrtvého těla. Básně nesoucí v titulu výraz *Dies caniculares* zahrnují do svých českých veršů pojmenování, která zmíněný starořímský termín asociuje: *červenec*, *vedro*, *žár*, *pes* (Holan 2000b: 177; 2000c: 50, 68; 2001: 33), báseň *Hic bibitur* (Holan 2001: 60) pojednává o situaci těch, „co dnes přepili“, a tak dále. Do jisté míry se sem zařazuje kupříkladu také báseň *Virgo, arbor, virga* (tamtéž: 36), která dvě složky titulu výslovně tematizuje (*panna*, *strom*), zatímco složku třetí (*virga*, „prut, větev“) ponechává v latentní podobě jako nositele výrazové podobnosti a zdroj sémantických asociací (srov. Kožmín 2003: 22).

Zvláště ve sbírkách z pozdního období získávají široké uplatnění cizojazyčné tituly, které vystupují jako výmluvné upozornění na tematiku básně, jež je pak někdy prezentována spíše nepřímou. K tomuto typu patří zejména tituly uvádějící téma sexuality; zároveň přitom dochází k navázání na tradici užívání latiny jako jazyka intelektuálního diskurzu o této problematice (*Introitus vaginae I–II*, *De spermate I–II*, Holan 2001: 27, 180, 271, 273). Obdobně může fungovat i název, který se ukazuje jako citát z konkrétního slovesného díla (*De Tartaro libidinis I–III* – Holan 2000c: 307,

5] V překladu Martina Hilského: „Věž jenom, že mám tě rád.“ (Shakespeare 2001: 245).

308, 319); jak význam úryvku, tak i původní kontext ve *Vyznáních* Aurelia Augustina vyzdvihují pojetí sexuality jako faktoru prosazujícího se na úkor lásky.⁶

Řada názvů také podává určité celkové shrnutí, pregnantní formulaci pravdy či životní maximy, jež je v básni reflektována; nejednou jde opět o citáty, svou výpovědní silou ovšem působí i zcela samostatně. Tato podoba titulů je charakteristická pro verše pojaté jako životní suma a bilance (jedna z básní na to svým názvem přímo poukazuje: *Haec summa est*⁷, Holan 2001: 448). Připomeňme například titul ztotožňující čas mezi zrozením a smrtí člověka s utrpením (*Nasci, pati, mori...*⁸ – Holan 2000c: 270), nebo vůbec poslední Holanovu báseň s cizojazyčným názvem, *Navigare necesse est* (Holan 2001: 453). Citaci části údajného Pompeiova výroku v textu pojednávajícím o smrti jako stálém doprovodu života lze pokládat za poukaz na to, že i při neodvratnosti zániku je třeba trvat na svém bytí.

Charakteristické pro tvorbu tohoto básníka jsou ovšem především relace založené na vzájemném napětí a na různoběžném směřování. I když identifikujeme význam(y) a původní kontext cizojazyčných pasáží, nezískáváme prostředek, jenž by nám podstatným způsobem pomohl osvětlit smysl celku. Operací rozpoznání se uvolňuje sémantický potenciál, který nadále zůstává přítomný, avšak není „náležitě“ využit, nestává se bází, z níž plynule vyrůstají následující významy. Spíše dochází k střetání se sémantickou výstavbou textu, která se obrací jiným směrem a cizojazyčný prvek bere jen jako výchozí impuls.

Tento ráz významových relací určitým způsobem předznamenává už první Holanova báseň s cizojazyčným titulem, *Caput*

6] „Venam igitur amicitiae coinquinabam sordibus concupiscentiae candoremque eius obnubilabam de Tartaro libidinibus“ (*Confessiones*, 3.1). V překladu Mikuláše Levého: „Znečistil jsem tedy zřídlo přátelství kalem žádostivosti a jeho lesk jsem zatemnil pekelnou vilností“ (sv. Augustin 1990: 64).

7] Můžeme předpokládat, že jde o fragment z Vergiliovy *Aeneidy* (IV, 237). V překladu Otmara Vaňorného: „To je můj vzkaz“ (Vergilius 1970: 119). Vyjádření je ovšem autorsky nedostatečně specifické. Stejný výrok se objevuje i u Cicerona a nepochybně rovněž jinde.

8] Jde o název písně realizované v 15. a 16. století v různých variantách, například Heinrichem Issaacem nebo Ludwigem Senflem.

mortuum (Holan 1988: 99). Je příznačné, že se kulturní významy spjaté s latinským pojmenováním (v alchymii bezcenný zbytek, který zůstává po destilaci či sublimaci; tmavočervený pigment užívaný v olejomalbě) ve verších nijak neaktualizují a výraz „mrtvá hlava“ se nakonec ukazuje jako metaforické označení měsíce. Podobně v jedné básni z *Mozartian* (Holan 1999: 242) se jazykovědný termín *spiritus lenis* (jemný přídech ve staré řečtině) vytrhává z původních souvislostí a hovoří se o jemném „přídechu důvěrnosti“ mezi mužem a ženou.

Ve zvlášť výrazné míře se napětí mezi cizojazyčnými a českými složkami uplatňuje v četných textech využívajících citáty, jež nacházíme zvláště ve sbírkách a cyklech ze čtyřicátých a padesátých let. Alespoň několik příkladů:

1. Titul *En la noche serena* (Holan 2000a: 111) je segmentem z *Duchovní písně* (Cántico espiritual, 1548) španělského mystika Jana od Kříže. Zatímco podle Janova výkladu ona „jasná noc“ znamená „kontemplaci jasného a klidného patření na Boha“ (Jan od Kříže 2000: 247), Holanova báseň se stává kontemplací zaměřenou na situaci básníka, pro niž noc představuje jen obecný rámec.

2. Třetí verš *Balady II* (Holan 2000b: 93) obsahuje latinskou verzi části verše z biblické *Písně písní* (1,5): „*Nigra sum, sed formosa!*“ (zvýraznil V. H.).⁹ Navozený kontext se ale vzápětí lomí tím, že výrok je přísouzen antické bohyni Athéně; synkreticky se tak propojují dvě kulturní a religiózní sféry, přičemž vrch nad oběma získává smyslový aspekt, zaměření na ženské tělo.

3. Báseň nazvaná *Mors ascendit per fenestras* (Holan 2000b: 236) využívá formulaci z biblické knihy Jeremjáš (9,20).¹⁰ Obraz založený na starých mytologických představách není v Holanových verších dále rozvíjen, ale jeho úloha spočívá v tom, že funguje jako východisko pro asociační řadu, v níž se přechází k dalším

9] Ve *Vulgátě* nacházíme podobu „Nigra sum, sed formosa“. V českém ekumenickém překladu: „Černá jsem, a přece půvabná.“

10] Text *Vulgáty* má odlišný slovosled: „Ascendit mors per fenestras.“ V českém ekumenickém překladu: „Našimi okny vstoupila smrt.“

možnostem pronikání do uzavřeného prostoru, až je nakonec nad dynamickou změnu kontrastně vyzdvíženo trvalé sdílení: „Samojediný anděl strážný nepřichází, neodchází, / je stále s námi.“

Konečně se v básníkově lyrice nejednou setkáváme s případy, kdy jsou vzájemné vazby cizojazyčného prvku a českých pasáží básně zcela zastřeny a jako důvod výskytu onoho cizojazyčného elementu se jeví právě navození momentu esoteričnosti a neproniknutelnosti, nesoucího v sobě výzvu k vyrovnání se s tím, že jednotliví sémantickou strukturu nelze nalézt. Kupříkladu formule *Per procuram* v titulu jedné básně ze sbírky *Na postupu* (Holan 2000a: 200) se dostává s následujícími verši do obdobného rozporu, jako jsou pak rozpory, o nichž tyto verše pojednávají. Dále se například název *De herbis, verbis et lapidibus* (Holan 2001: 299) spojuje s verši, které netematizují žádný z prvků, na něž název upozorňuje; jen proti slovům stojí kontrastně mlčení.

Předložené poznámky mohly pozici vícejazyčnosti v poezii Vladimíra Holana pouze naznačit. Pro dosažení celkového obrazu bude třeba soustavně přihlédnout také k dalším (výše zmiňovaným) autorovým textům.

Literatura

sv. AUGUSTIN (Aurelius Augustinus)
1990 *Vyznání* (Praha: Kalich)

BIBLE
2001 *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad (Praha: Česká biblická společnost)

BLAŽÍČEK, Přemysl
1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

JAN od Kříže
2000 *Duchovní píseň* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

HOLAN, Vladimír
1988 *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)
1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2000a *Spisy 2. Ale je hudba* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2000b *Spisy* 3. *Lamento* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2000c *Spisy* 4. *Na celé ticho* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2001 *Spisy* 5. *Propast propasti* (Praha–Litomyšl: Paseka)

KOŽMÍN, Zdeněk

2003 *Existencialita. Malé eseje k Holanově sbírce Předposlední* (Brno: Masarykova univerzita)

MAREŠ, Petr

2003 „*Also: nazdar!*“ *Aspekty textové vícejazyčnosti* (Praha: Karolinum)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrus)

SHAKESPEARE, William

2001 *Hamlet, dánský princ* (Praha: Torst)

STICH, Alexandr

1996 *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*
(Praha: Torst)

VERGILIUS MARO, Publius

1970 *Aeneis* (Praha: Svoboda)

VULGATA

2002 [www.intratext.com]

Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc., Univerzita Karlova, Praha

K jednomu kontextu Holanovy básně *Cesta mraku*

JIŘÍ HOLÝ

Cesta mraku, která poprvé vyšla na konci roku 1945, je třetí z velkých Holanových epických básní, vzniklých od konce třicátých let. (Výraz „epické básně“ užíváme s vědomím toho, co naposledy zdůraznila monografie Jiřího Opelíka: jde o epiku velmi svěráznou, na pomezí lyričnosti a reflexivnosti.) Snad to byla doba vydání, bezprostředně po konci války, která způsobila, že *Cestě mraku* byla věnována malá kritická pozornost. Ale ani později nebyla středem takového zájmu jako předchozí i následující epická díla.

Rozsahem takřka 680 veršů náleží mezi *První testament* (1940, více než 1000 veršů) a *Terezku Planetovou* (1943, necelých 500 veršů). S oběma básněmi ji spojuje obdobný, ale ne docela shodný tvar: jsou psány čtyřstopým jambem v pravidelných, ad hoc konstruovaných strofách, které se inspirují romantickou poemou, především Puškinovým *Evženem Oněginem*, a specifickým způsobem tak pokračují v tradici, kterou inicioval Josef Hora v *Janu houslistovi* (1938). V *Cestě mraku* jde konkrétně o čtyřicet osm čtrnáctiveršových strof s pravidelným rozvržením rýmů abbabbcdcef.

Všem básním je vlastní bohatě strukturovaný jazyk a styl, sahající od cizojazyčných citátů, kulturních a sakrálních narážek až k nekonvenčním metaforám, obecné češtině a vulgarismům. Společný všem třem básním ovšem není jen tvar a zhruba řečeno i žánr (lyrickoepický příběh s četnými reflexemi, odbočkami, předznamenáními a jiné), ale také fikční model světa. Tady se trojice Holanových básní zřetelně odlišila od svého inspirativního východiska. *Jan houslista* ústí do gesta harmonie, sice dlouho hledané, vykoupené strádáním, ale je to přece jen harmonie a naděje. Naopak v Holanově světě jsou chvíle „poésie“, zázračného sou-

znění s vyšším bytím, jen vzácné a dočasné. Namísto harmonie v jeho epických básních přichází utrpení, špína a zmar. Kdysi jsem hrdiny těchto básní označil slovy Zikmunda Wintra „člověk zmařený“. Například krásná a čistá Lucie v Ódě na radost umírá nesmyslně a krutě v plamenech (když na sebe shodila petrolejku), Dora Závětová, hrdinka Zuzany v lázni, jiného z příběhů, byla „každodenně krásná“, byla to panna, jež byla „mistrovským kusem Boha“. Byla však vyhoštěna z radosti, cosi v ní či mimo ni „upřelo životu bytí“ a „přestala zpívat“. Vypravěč tohoto děsivého příběhu ji poznává jako životem zlomenou a v nic nevěřící stařenu. Podobný osud má i bezejmenný hrdina *Cesty mraku*, bohobojný venkovský kovář, který žil spořádaně až do svých šedesáti let a který v den svých jmenin odešel do města pomodlit se do kostela. Po cestě se setká s jakýmsi předznamenáním svého osudu, když sleduje marný boj zmije s dravým ptákem, jenž hada pozře. Chrám je ještě uzavřen, kovář zajde do hospody, kde podlehne ďábelskému pokušení (představuje je číšnice pojmenovaná Zmijevična), dá se do hazardní hry a během noci prohraje vše – svůj majetek, štěstí, osud.

Už prohrál osm včelích špalků,
kovárnu, pole, vinohrad,
postel i lampu, celý šat,
svou vlastní rakev ze dřívíšťalku –
a když už nebylo kde brát,
když nebyl tvým už ani drát –:
prstýnek matčín padl na to
a její šňůra s granáty...
(Holan 1970: 149)

Další děj už jen důsledně rozvíjí osudový úder. Kovář přistihne jednoho z hráčů při falešné hře, bodne ho, prchá, až nyní vstupuje do kostela, jde se udat a po roce vězení a další „trhanské práci“ vykupuje matčín prsten a náhrdelník a zahrabává je do matčina hrobu. Zůstává žebrákem, člověkem zmařeným, bytostí v tmách. Marně se táže, za co byl tak potrestán. Není mu

dopřán ani důstojný křesťanský pohřeb, umírá opuštěn, přirovnáván ke koni, který táhne vozíky v dolech, a když se podívá výše, vidí jen kořínky trav. Není celý příběh demonstrací jakéhosi osudového míjení se smyslem, vyhoštění ze světa, kruté ironického prokletí? (srov. Červenka 1991). „Život je opravdu nesmyslný...“ říká podobně postižená postava jiné Holanovy epické básně, Martin z Orle. Zdá se, že lidský úděl je skutečně vratký, neprůhledný. Hned v první básni poválečných *Příběhů*, v *Návratu*, se píše: „ale my, s očima zašitýma žíněmi, / zavile, a přece nepřestajně tápeme po životě, / aniž tušíme, že hmatali jsme pouze / po stránkách listiny psanců, / psaných slepeckým písmem...“ (Holan 1970: 183). Postavy v Holanových epických básních jsou nevědomí tápající lidé, již se jako ti na Boschově obrazu Pekla dostali do spárů bestiím, ubožáci vydaní napospas nevyzpytatelnému osudu. Osudu, o kterém se v *Příbězích* praví, že je to falešný hráč, jenž si poznamenal karty (Martin z Orle, řečený Suchoruký), osudu, „který močí ústy“ (*Sbohem*). Také kováři v *Cestě mraku* nastává čas-nečas.

Je-li čas vskutku mezerou
mezi představami,
div se pak, že Bůh rukou svou
ucpává ji vámi! –
(tamtéž: 146)

čas, který stojí před plátny
a marně krutou malbu stírá...
[...]
Jdi do nicoty, chceš-li běh!
(tamtéž: 151)

Podobně jako v předchozích i následujících epických básních lyrický mluvčí (autorský hlas) v *Cestě mraku* konstatuje, že náš svět byl opuštěn Bohem. Není řízen vyšší spravedlností, ale spíše ďáblem. Snad není náhodou, že v této souvislosti se už potřetí v textu objevuje motiv zmije či hada.

A snad jen proto zdejší růst
jhem svévolným kdos jiný řídí
a pod sebou tak v hloubce má,
že ze své hadí perspektivy
jak na mikroby na nás civí
hloub, hloub do nedozírání.
(tamtéž: 162)

Variuje se tak základní konflikt, přítomný v Holanově tvorbě: na jednu stranu je stavěn vyprázdňený život (často spojovaný s umělými strukturami novodobé civilizace), na stranu druhou žití otevřené tajemství, zázračné jiskře „poésie“. Jaroslav Med hovořil o gnostickém principu (apokryfní Tomášovo evangelium), pozoruhodnou studii věnoval Holanovi a jeho „ontologické diferenci“ Xavier Galmiche, který mimo jiné srovnával básnickovy texty s konceptem chaosu v přírodních vědách a zmínil se o tom, že u „Pythagora poznání představuje v mentálním světě vstup do jeskyně, jejíž nejproduktivnější mytickou variantou je sestup do pekel – katabáze“ (Galmiche 2005: 69). Tento sestup do pekel znají čtenáři autorových epických básní velmi dobře – v *Cestě mraku* je to například orgiastická brutálnost ve scénách v hospodě a následné prokletí, zmařená, opuštěná existence bez přesahu k vyšším hodnotám. Na rozdíl od pythagoreismu, platonismu a samozřejmě i křesťanství však po katabázi nenásleduje anabáze, naděje na vykoupení. Augustinova a Lutherova nekonečná milost boží, která může zachránit i nejbídnějšího hříšníka, je nahrazena krutě ironickým bohem-ďáblem, jenž člověku dává dotknout se radosti, vznešenosti a vyšších sfér jenom proto, aby ho jako Tantalů znovu srazil do utrpení, špíny a zmaru.

S jistými atributy epického zobrazení, jak je známe z Holanových básní, se setkáme už ve starých mýtech, pohádkách, legendách či hrdinských zpěvech. Příběh je často kladen do vzdáleného, neurčitěho časoprostoru, postava je charakterizována jen několika rudimentárními rysy, nejde o vykreslení individuálních postav, nezdůrazňuje se věrná kresba prostředí nebo určitého historického

kého úseku. V popředí pozornosti jsou nadosobní, opakující se, stálé lidské vlastnosti a potřeby.

Některé znaky světa epických básní tohoto autora snad pomůže zpřesnit srovnání, které je na první pohled zcela nepatřičné. V dubnu 1933 vyšel český překlad románu Josepha Conrada *Lord Jim* (1900). Nepodařilo se mi zjistit, zda Holan *Lorda Jima* četl, a netroufám si dovozovat genetickou souvislost mezi tímto románem a *Cestou mraku*. Ostatně Holan byl tak výrazná osobnost, že si každý vliv transformoval originálně po svém, kupříkladu jeho překlady Rilka jsou, jak známo, spíše holanovské než rilkovské. Naznačím proto jen některé paralely, které mohou poukazovat ke společnému hodnotovému východisku ve zmíněných rysech staré epiky.

Výchozí situace obou hrdinů je obdobná. K tomu přistupuje i fakt, že kovář v české literatuře (postava, která formuje tvar) možná představuje určitou analogii k postavě námořníka v literatuře anglické (námořník dobývá prostor). Jim je mladý britský námořní důstojník, který žije stejně jako bezejmenný Holanův kovář čestně, spořádaně, rozhodně, oddán svým povinnostem, má o sobě vysoké mravní mínění („Život byl krásný a on si byl příliš jist sám sebou – příliš jist než aby [...]“ – Conrad 1933: 33). Oba jsou však vystaveni jedné jediné zkoušce, ve které selžou, a tato „ordeal“ – prastarý epický topos (přinejmenším od Knihy Jobovy) – naruší jejich vnitřní mravní rovnováhu natolik, že ji už nejsou s to obnovit. „Byla to těžká zkouška. Těžší než se na člověka patří“ (tamtéž: 133). Conrad podobně jako (mnohem důsledněji) Holan porušuje principy staršího lineárního vyprávění a hrdinův příběh podává metodou zprostředkujícího vypravěče, z různých hledisek, a navíc porušuje i časovou chronologii. Posléze se však dozvídáme o klíčové události: Jim opustil svou loď a několik set pasažérů (zbožných islámských poutníků) ve zcela beznadějně situaci, přesvědčen, že je vydána rychlé zkáze a že ji nemůže nic zachránit. Protože se tak nestalo, je štván pocitem, že ztratil svou čest. Zachoval se sice mnohem důstojněji než kapitán a zbytek posádky, ale jeho mravní sebeocenení, jeho vznešenost je v troskách. Podle některých kritiků mohla mít Conradova kniha podtitul *vina*

a vykoupení. Za typicky conradovský je považován obraz obou kormidelníků (Malajců), kteří zůstali na lodi i po útěku posádky. Ztělesňují věrnost mravním zásadám, postavenou do protikladu s ničivými živly mořské bouře i s destruktivními pudy lidského nitra.

V Conradově i Holanově textu je dábelké pokušení několikrát anticipováno, „ordeal“ se ohlašuje mračnem a bouří a tento motiv se vrací. „Čekaná bouře promítala / srdeční svaly popelníc“; „a jako by chtěl zavraždit čisti / brejlemi, které rozbil mrak: / klesl a cítil, kterak země / nad něho stoupá polotemně“ (Holan 1970: 151, 166). „Viděl černou němou horu mraku, která již pohltila třetinu oblohy. [...] Mrak byl černý, černý [...] Vylezl na nás zezadu. Něco dábelského!“ (Conrad 1933: 112). Mrak se tak stává živou bytostí, jako by nabýval podoby Boschových pekelných kreatur. „Hleděl jsem na jeho tvář a bylo to, jako bych hleděl na zatahující se oblohu před udeřením blesku, zatemňovala se postupně, mrak záhadně houstl v klidu zrajícího násilí“ (tamtéž: 80). V obou textech jsou hrdinové vystaveni „nerozumné brutalitě života“ (tamtéž: 19) (i Conrad připomíná hada – tamtéž: 36, 61), objevují v sobě někoho neznámého, skryté běsy, o nichž neměli tušení. V románu dochází dokonce k jakési řetězové reakci, jeden z těch, kteří vyšetřují Jimův prohřešek, povznesený, povýšený a zdánlivě dokonalý námořník kapitán, je jeho případem a jeho zoufalstvím tak otřesen, že spáchá týden nato bez jakékoli vnější příčiny sebevraždu.

Každý z nás má svého anděla strážce, ale také svého osobního ďábla, říká Marlow, jenž vypráví Jimův příběh. Marlow je ostatně také vypravěčem slavného *Srdce temnoty* (Heart of Darkness, 1902; česky až 1980), jedné z kultovních próz západní generace šedesátých let. Onen zmíněný chaos, který je patrně i v pozadí Holanova díla, tu je znázorněn jako tajemství divočiny v srdci Afriky, přírodní a jaksi původnější, až obludné existence, vymykající se měřítkům naší civilizace. Jí podléhá hlavní hrdina Kurtz. „Divočina mu zaťukala na hlavičku a vida! – hlava byla jako koule – jako koule ze slonoviny; pomazlila se s ním a ejhle! – celý zvadnul; vzala si ho, pomilovala ho, objala, pronikla mu do žil,

pozřela jeho maso a připoutala jeho duši ke své vlastní duši nepochopitelnými rituály ďábelské iniciace“ (Conrad 1996: 86).

Na rozdíl od legend, pohádek a starých eposů nedochází především u Holana (v Conradově próze je to sporné) k obnovení mravní rovnováhy světa, tedy k tomu, co Marlow charakterizuje slovy: „Jsme svedeni, že provedeme něco, zač se nám spílá, a dokonce něco, zač nás pověsí, a přece duch žije dále, přežije odsouzení, přežije oprátku, ke všem ďasům!“ (tamtéž: 52). To je ona strašlivá logika věrnosti vnitřnímu já, jak ji známe z mnoha středověkých a klasicistních děl, v novější literatuře třeba z Kleistova *Michaela Kohlhaase* nebo Gogolova *Tarase Bulby*. „A jsou zase věci – a vypadají někdy docela malé – jimiž bývají někteří z nás úplně a z kořene vyvráceni“ (tamtéž: 52). To připomene Holanovu lyrickou báseň *Eodem anno pons ruptus est*, která vznikla přibližně v téže době jako *Cesta mraku*:

Radost!

Ona jest, ona skutečně jest, ona doopravdy jest!

[...]

radost člověka, který jde právě po mostě

a bude už stále zpívat...

Ale stačilo, aby tam k němu padl

větrem shozený suchý list –

a most byl přetížen...

(Holan 1968: 154)

Svět, který oba hrdiny obklopuje, je vyšinut. Oběť hrdinů (Jim nakonec obětuje svůj život v zapadlé malajské vesnici) jen v jednom případě alespoň naznačuje rekonstituci jejich nesmrtelné duše a spásy, u Holana zůstává nejistota a propastná pochybnost.

Literatura

CONRAD, Joseph

1933 *Lord Jim* (Praha: Melantrich)

1996 *Srdce temnoty* (Praha: Mladá fronta)

ČERVENKA, Miroslav

1991 Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana, in M. Č.:
Styl a význam (Praha: Československý spisovatel)

HOLAN, Vladimír

1968 *Sebrané spisy 2. Ale je hudba* (Praha: Odeon)

1970 *Sebrané spisy 7. Příběhy* (Praha: Odeon)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

GALMICHE, Xavier

2005 Od přeludu k bytosti, in *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce*

(Praha: KANT – Památník národního písemnictví)

Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc., Univerzita Karlova, Praha

**„A byly knihy, knihy, ach,
jež změnily tě v tepech míznicích“
Několik poznámek k Holanově četbě**

ALENA PETRUŽELKOVÁ

Vladimír Holan četbě věnoval nejen mnoho času, ale i mimořádnou pozornost. Četl systematicky knihy z nejrůznějších oborů, jak je patrné nejen ze skladby jeho knihovny (srov. Petruželková 2001: 102), ale i z písemných dokladů, dochovaných v jeho korespondenci. Svědčí o tom i níže doložený výskyt slov: *kniha, knihovna, stránka, text, čtenář, četba* v Holanově básnickém díle (mimo jiné ve sbírkách *Kamení, přicházíš...*, *Lemuria, První testament, Bez názvu, Na postupu*):

Nikdy nevíme, jaký stav sevřel nebo uvolnil toho, kdo přistupuje k *četbě*; jaký křišťál blahého soustředění, jaký temný kámen rozjímání položí na *stránku*, a to tak, že před ním zůstane déle rozevřena; jaký dech chudoby, hodnotící a třífivé pozornosti, omrzlosti nebo vzrušení naopak stránky rozvane.

(Holan 1968b: 110, kurziva A. P.)

Jsme v *knihovně*... A Meluzína
hrá roštový part k číši vína
(Holan 1970: 54)

A byly *knihy*, knihy, ach,
jež změnily tě v tepech míznicích.
Starověk žalů jimi táh,
fotony kouzel sršely z nich –¹
(tamtéž: 70)

1] Pro srovnání uvádím Holanův výpisek z četby, týkající se stejného tématu. Meredith: „A má-li *čtenář* (což tak málokdo má) vášnivě zaujetí, bez něhož nelze rozumět legendě a nápisu na lidském čele, jestliže není (jako velká většina) hluš-

Však ztracen být a vydržet
a lůnu mít už v *knize*, ale noc teprve ve čtení,
nevědět konce ani kraje sebe,
ne být sám, však ztracen být,
toť jako kdyby vlastní a nějaká cizí bolest
zrodily třetí srdce...
(Holan 1968a: 146)

Ó *knih*o napětí a tlaku!
[...]
Co my však, *knih*o!... Havran klová
sráz vykřičníků, jež tě vzněcují
nejdelší nocí v roce slova,
kde kopec kopcuje a věci věcují!
(Holan 1965: 177)

Vakát

Intelekt přejdi z žáru bytí
v podzimní mrazík,
aby jak hrozen zesládly ti
báseň i jazyk.
(Holan 1968a: 43)

Tak jako v *knihách*: lůna,
podzim a jeleni.
Tichounce ťuká žluna,
proč nelze bylo zeleni.
(tamtéž: 49)

ší než hrob pro každý hluboký tón, který vzdechem se ozývá (vzhůru) z Delfských propastí lidského života, pozná, že uchvácení životem (nebo něco, co přibližně zasluží tohoto jména) nevzniká leč jako dokonalá hudba, hudba Mozartova nebo Beethovenova, splýváním mohutných a hrozných disonancí s jemnými souzvuky. Tyto prvky nepůsobí kontrastem, ani vzájemným...“

Glosy a výpisky z četby

Knihovna Vladimíra Holana není úplná, zachovala se jen její část (2 500 svazků), z dochovaných seznamů knih v Holanově pozůstalosti a z korespondence – nejen s blízkými přáteli: spisovateli a nakladateli – je zřejmé, že básník jich přečetl mnohonásobně větší množství:

F. Hrubín Holanovi 21. 5. 1943: „mám pro tebe připraveny tyto knihy – L. Kuba: *Cesty za slovanskou písní I–II*, *Dopisy L. Janáčka A. Rektorysovi*, A. Šebestová: *Lidské dokumenty*, Žilka: *Dějiny světového náboženství*, Hrozný: *V říši půlměsíce*, Hanstein: *V říši Inků*, mnohé z tebou žádaných knih jsou nepůjčovatelné – Bergson.“ J. Palivec Holanovi 4. 11. 1938: „posílám ti Bartošovu knížku *Lid a národ*“. J. Pohořelý Holanovi posílá 18. 4. 1942 L. Klímu, *Boj o vše*. J. V. Pojer posílá 5. 10. 1939 Claudela (*Rozhovory o životě a smrti*), Villierse (*Kruté povídky*), v listopadu pošle Mörikovu pohádku; 7. 2. 1942 posílá Bertranda, Unamuna (*Španělské eseje*), *Čajové květy*; 27. 8. 1945 *Gilgameše*, Yeatse (*Básně*), *Keltské pověsti*. Rozehnal Holanovi 15. 5. 1944: „Solovjeva jsem dostal v pořádku zpět.“ H. Vendyšová Holanovi: „rád byste si přečetl *Vlastní životopis L. Klímy*. Posílám jej.“ V. Vokolek Holanovi 6. 9. 1960 k dopisu přikládá: „Belloc: *Marie Antoinetta*.“ S. Zedníček Holanovi 18. 7. 1960 zasílá Veresajeva, 4. 8. 1958 Vrchlického. T. Wilden Holanovi 23. 11. 1955 doporučuje Zeyerovy *Nové básně*, zejména báseň *Na Sinaji*.

Kromě knih zasílaných Holanovi na objednávku jsou v korespondenci uvedeny také ty, které pisatel přeložil a Holanovi poslal – A. Přidal 11. 12. 1963 posílá *Agadir* Artura Lundkvista, J. Zábrana 16. 3. 1976 Buninovy povídky *Pozdní hodina*, H. Žantovská 15. 5. 1946 *Portugalské listy*.

Dva sešity s výpisky z četby, pomineme-li útržky papírů, jeden formátu A5 s názvem *Ignoramus, ignorabimus* (189 nečíslovaných stran) a druhý formátu A4, bez názvu (50 nečíslovaných stran) se jen okrajově překrývají s tituly knih z Holanovy osobní knihovny.²

2] Úryvky z Holanových sešitů a z korespondence tiskneme v autentické podobě (týká se to i názvů publikací a psaní jmen), pouze doplňujeme uvozovky u citací z vypisovaných autorů.

Co mají výpisky z četby a Holanovy glosy v knihách společného? Svědčí o oblastech básníkova zájmu, jsou inspiračním zdrojem pro vlastní psaní³. Liší se uvedením data (glosy jsou často datovány), identifikací titulů knih, účelem a informacemi.

Výjimečně připojená datace k výpiskům z četby nám neumožňuje udělat si přesnou představu o tom, kdy záznamy vznikaly. Lze ale říci, že to bylo mezi rokem 1944 a 1948.⁴

Zatímco glosy se vztahují ke konkrétním titulům knih, ve výpiscích v sešitech Holan tituly knih až na výjimky neuvádí (viz Příloha).

Glosování v knihách nám poskytuje mnohem přesnější představu o tom, proč označená místa Holan glosoval. Výpisky v sešitech podávají informace o tom, co Holana zaujalo – a lze z nich hypoteticky konstruovat souvislost mezi citovanými texty a jeho básněmi.⁵

3] Ve srovnávacím rejstříku (viz Příloha) je kurzivou uvedeno několik příkladů stran z *Lemurů*, které se shodují s citovaným místem ve výpiscích z četby.

4] Balzac: „Uprchl ze sociálního života s nutností, jako veliký hříšník vyhledává kláštera.“

V! H! 1948!

F. Lexa: „...zlý duch mající svůj nos sebou a obličej obrácený nazad...“

dodatečně dnes 28. 2. 1946 mne napadá, abych toho užil při tradici! (V. H!!!!)

Z *Českého lidu*: „Na Veliký pátek před východem slunce říkají lidé v zahradě, aby nedostali zimnici: Pilát píše, jen se celý svět třese.“

Úřednictvo čili mor! napadlo mne dnes 28. 2. 46 Moje V. H.!!

Demokritos: „Není nic, jen atomy a prázdný prostor, vše ostatní je domněnka.“

Ale v Hirošimě krutou skutečností jsou stíny. V. H. 22. 10. 47

Eckhart: „Jestliže z Boha něco poznáš, tu věz, že ničím takovým není. A když přece jenom z něho něco ‚poznáš‘, přijdeš do stavu ‚zvířete‘.“

Viz – v bibli při problému Mojžíše rohatého! (což mne napadlo 23. X. 1944!):

„Neboť co jest prosto poznání u tvorů, tj. v nich zvířecí. Nechčeš-li tedy klesnout ke zvířeti, nepoznej nic z boha, který nikdy nemůže ti být oznámen.“

5] Uvádím dva příklady (viz též Petruželková 2000). Týkají se glos v bibli a dvou básní ze sbírky *Na postupu*, které mají přímou souvislost s čteným textem a Holanovou glosou. – 1Kr 22,11: „Udělal sobě také Sedeciáš Syn Chanaanův rohy železné“ – poznámka V. H.: Mojžíš. Srovnej úryvek ze stejnojmenné básně: „Kdo mluvil s bohem a mluvití chtěl potom s lidem, / rohatý musil být...“ (Holan 1968a: 282). – Ex 20,21: „Mojžíš pak přistoupil k mrákotě, v kteréž byl Bůh.“ – Poznámka V. H.: ...v ohni, v mrákotě, mlze, tmě, oponě (V. H!) a kdyby ho zahlédl, tak leda záda (V. H!). Srovnej báseň Kdekoliv II: „Ano, je psáno, že nikdo neužrjí Boha živ. / Šetří nás tedy, když bydlí v mrákotě, / v ohni, v mlze, v oblaku, ve větru / a když chodí v oponách a v budoucnosti... // I svatí zahlédli jen jeho hřbet“ (Holan 1968a: 281).

Glosy jsou významným zdrojem informací o Holanově vztahu ke společenskopolitickým událostem. Zatímco v básnickém díle se jedná o básnické reflexe, v glosách je často obsažen bezprostřední Holanův komentář k aktuální události⁶.

Výpisky z četby

Ve výpiscích z četby lze sledovat jejich obsahovou stránku (témata) a evidovat výskyt a četnost autorů.

Uvádím výběr z témat, jež se ve výpiscích z četby často opakují a jsou shodná se základními tématy, vyskytujícími se v Holanových básních:

bolest

Bloy: „Jsem příliš krásná, abych byla milována, praví *Bolest*.“

Gide: „Zajisté slovo *Hoře* je velmi slabé, aby vyjádřilo nesnesitelné sklíčenosti, kterým jsem podléhal po všechen čas...“

Bossuet: „Mezi největšími *bolestmi* jest ještě možno nalézt radost...“

čas

Symons: „Něco musilo být vykonáno za vteřinu, a celá věčnost minula.“

samota (jako podmínka k psaní i jako opuštěnost)

Thomas de Quincey: „Nikdo již nikdy nerozvine schopnosti svého Ducha, kdo nepostaví *samotu* v šach svému životu. Kolik *samoty*, tolik moci.“

Rousseau: „Veškeré veliké vášně se vytvářejí v *samotě*; nenajdeme jich ve velikém světě, kde nižádný předmět nemá kdy, aby způsobil hluboký dojem, kde množství zálibných předmětů oslabuje sílu citů. Takový stav je též přiměřenější mé těžkomyslnosti.“

Symons: „Píši, abych si přimyslel druha...“

6] Naděžda Melniková-Papoušková: *A. A. Blok. Poslední dny carské vlády*, Praha, Plamja 1925:

Poznámka V. H.: 107 – smrt, 114 – 7. 8. 1943. Rossija! 132 – komunismus, 133 – Můj případ *Dík Sovětskému svazu, Panychida*, na obálce – Evropa 115!, 108!, 90, 133.

umění

Leonardo da Vinci: „Kdo se domnívá, že účelem *umění* je napodobiti přírodu, nenamaluje nic trvalého; neboť příroda žije.“

Cézanne: „Příroda je stále táž, ale z toho, co spatřujeme, nic nemá trvání. Vaše *umění* má jí propůjčiti záchvěv jejího živelného trvání, má podat obraz všech jejích proměn. Má nám dát pocítit její věčnost. Co se za ní skrývá? Snad nic – snad vše. Chápete, vše! A já spojuji její tápající ruce...“

Cocteau: „Malíř neučiní své dílo životní, myslí-li na život celku, k němuž směřují jednotlivé tahy, nýbrž vidí-li svůj tah, při průběhu od jednoho konce ke druhému, v nebezpečí smrti.“

Cocteau: „Každé dílo vyvěrá z intimní tragédie, jejíž výsledkem je síla ticha.“

Cocteau: „Sníh se stává okamžitě mramorem v rukou předurčených.“

Péladan: „Jest oko umělecké a oko psychologické, s těma očima se člověk nerodí, ty si vytvoří.“

poezie

Rilke: „Byl to básník a nenáviděl věcí a slov jen přibližných, nebo snad mu šlo jen o pravdu...“

Yeats: „Ačkoli jsem tyto příběhy psal v různých dobách a rozdíl- ně a bez určitého plánu, mají jedno téma: Boj řádu duchovního s přirozeným.“

Mallarmée: „Verš je jen dokonalým, širým, ryzím slovem, jakýmsi zbožněním síly, tkvícím ve slovech. A pak: člověk nepůsobí jen proneseným slovem, dílem. Člověk především a nejvíce působí příkladem svého života: že ještě žije, že ještě nezešlel, že si ještě nesáhl na život, ba že ještě tvoří...“

Březina Gise Pickové-Saudkové: „...forma (která bývá často výrazem právě nedostatku jakékoli formy).“

hudba

Sv. Tomáš Akvinský: „Zaujímá prvé místo mezi svobodnými uměními a jest nejušlechtlejší mezi lidskými vědami (hudba).“

láska

Mandelštam: „...je snazší pozdvihnouti kámen, než pronést slovo:
Láska.“

Péladan: „Toť dávatí někomu jinému přednost před sebou samým
a obětovati mu i svou lásku...“

absolutno

Péladan: „Dvojí odlesk absolutna: myšlenka a milosrdenství.“

relativita skutečnosti

Conrad: „V událostech tají se vlastnosti různou myslí různě nebo
i stejnou myslí v různých dobách rozdílně chápané.“

Rilke: „Představit si nelze nic na světě, ani to nejmenší! Vše je
složeno z tolika jedinečných podrobností, jichž nelze se dohadovatí.
V představách přes ně přecházíme a nepozorujeme, jak jsme
rychlí, že chybějící. Skutečnosti však jsou pomalé a nepopsatelně
podrobné.“

noc

Apollinaire: „Noc, přikrytá otevřenýma očima.“

podezíravost

Péladan: „Moc nad sebou samým, ta královská hrdost, neznámá
králům a připadá Stylistům idey...“

etnografie

Gide: „Ze středního Konga: zvyk, který žádal, aby každý nemocný,
který se již počal uzdravovati, okamžitě změnil jméno.“

Muzejník 1858: „Bouři, která [...] 12. září 1839 v šířce ostrova Haiti,
táhla na sever až k Salvadoru se silným vybočením na západ,
známe z deníků 21 lodí tak zevrubně, že mohla nakreslena býti
mapa jejího běhu.“

Lodní deníky, jichž se užívalo k studiu větrů a bouří.“

Tematické oblasti a spisovatelé v deníku *Ignoramus, ignorabimus*

Z rejstříku – zde v Příloze – je patrné, že ve středu Holanova čtenářského zájmu v tomto období (čtyřicátá léta) byla francouzská literatura (34 autorů), zejména poezie. Kromě bohatě zastoupené angloamerické literatury (18), filozofie (19), antické literatury (23) a ruské literatury (24) jsou v tomto deníku záznamy týkající se německé literatury (12), literatury o umění (11), mystiky (11), historie a etnografie (9), české literatury (9), životopisů (5), renesanční literatury (5), teologie (4), eposů (4), vědy (2) a dobrodružné literatury (2).

Na závěr uvádím dva hypotetické příklady inspirace četbou: Simonides (srov. Holan 1968b: 143–144). „Tyto jednotlivé protivy současně existující jsou spojovány a vyrovnávány harmonií. Harmonie je tudíž stejně důležitá součástka podstaty bytí jako číslo. Stejně jako ono, i harmonie je všude, a jí jest vše utvářeno v zákonitý kosmos. Každé číslo mělo i svůj symbolický význam. Tak jednička krom toho, že byla nejdokonalejším číslem, v geometrii pak bodem, byla též pokládána za rovnu věčnému ohni, kol něhož krouží hvězdné sféry. Věčný oheň je uprostřed, nejbližše kolem něho krouží země a právě naproti ní ve stejné vzdálenosti a v stejné rovině je protizemě.⁷ Pak přijdou měsíc, slunce a pět planet v různých vzdálenostech. Protizemě, jíž nikdy nevidíme, protože se stále pohybuje na opačné straně věčného ohně stejnou rychlostí jako naše země, byla sem zařaděna jen z toho důvodu, aby i kosmos svým uspořádáním odpovídal soustavě dekadické.“ (Viz Příloha.) Maillol: „Co hledám, je objem ve vzduchu⁸ (le volume dans l'aire).“ (Viz Příloha.)

7] Srov. báseň Vidění: „Ten, kdo jde k Bohu a zřekl se už všeho vezdejšího, / najde nakonec protizem. / A ten, kdo se vrací z Boha, bohatý zas vším, / potkává znovu člověka...“ (Holan 1968a: 178).

8] K Holanovu údivu nad hlasem, který nelze vidět, srov. verše z Noci s Hamletem: „Ó *vidět* lidský hlas, *vidět* jej aspoň jednou, / když *toto* řekne!“ (Holan 1980: 181).

Příloha – rejstřík ke čtenářskému deníku *Ignoramus, ignorabimus*

Ve srovnávacím jmenném rejstříku je na prvním místě jméno autora uvedeného v deníku, na druhém místě je název knihy, pokud je uveden, následuje strana v závorce, na které se citát nachází. Za závorkou pokračují tituly nebo počet titulů knih téhož autora z Holanovy osobní knihovny, slovo poznámky znamená, že v uvedené knize jsou Holanovy glosy, na posledním místě je uvedeno místo v Holanově básnickém díle, s nímž záznam v deníku souvisí.

Akvinský, T. (38) O bytí a bytnosti
Al Fared, O. (51)
Aldanov, M. A., Záhada Tolstého (53)
Aldrich, T. B. (6)
Altán (46)
Anaxagoras (58)
Anaximandros (8)
Andersen, Ch. (35)
Anokides (14)
Aristofanes, Jezdci (43), Lysistrate, Mír, Ženský sněm, Plutus
Arseňjev, V. K., D. Uzala (57)
Aul, J. (46)
Aurevilly, B. de (5) Nemožná láska, Hannibalův prsten, Básně, Amaidée, Zapomenuté rytmy
Baratynskij, J. A. (43)
Baudelaire, Ch. (8, 30), 9 titulů
Benda, J. (25), Zrada vzdělců; poznámky
Berďajev, N. (29)
Berlioz, H. (57), Paměti
Bible (47/48), 4 exempláře; poznámky (podrobně viz poznámka 5)
Bistámí (46)
Blake, W. (41), Snoubení nebe a pekla
Bloy, L. (54), 8 titulů; poznámky
Boccaccio, G. (41)
Bogatyrev, P. G. (57)
Bohr, N. (55)
Bouslls (15)
Bragga, D. (59), O povaze věcí; poznámky
Breton, A. (17), Nadja, Co je surrealismus?; poznámky
Brjusov, N. (36)
Brunschwig (55)
Březina, O. (35, 38), z dopisu G. Saudkové, 5 sbírek; poznámky
Burckhardt, J. (41), Kultura renesanční doby v Itálii; poznámky
Burljuk, V. (25)
Casnati (18)
Cézanne, P. (14, 21), Listy – Paul Cézanne, Emile Zola
Cicvárek, R. (53)
Cinthio (41)
Claudel, P. (39), 10 titulů; poznámky

Cocteau, J. (21), Lidský hlas, Tomáš lhář
Coleridge, S. T. (36), Skládání o starém námořníku, Christabel, Kublaj
Chán, Píseň o starém námořníku
Cowell, H. (57)
Čechov, A. P. (61), 13 titulů
Český lid (58)
d'Ancourt, G. (7)
d'Aurevilly, J. B. (5,7), 5 titulů
d'Ors, E. (18)
da Vinci, L. (1–3, 22, 53)
Dalí, S. (17)
Dalton, H. (57)
Dante, A. (13, 21), 4 tituly
Dareios-Herodotos (12)
David-Neelová, A. (53)
de Retz (29)
de Tracy, D. (30)
de Balzac, H. (8), 13 titulů
Delacroix, E. (37), Deník, E. Delacroix
Deml, J. (38), 23 titulů
Demokritos (56)
Dermée, P. (17)
Dickens, Ch., Oliver Twist (49)
Diderot, D. (30), 4 tituly
Dionysius (47)
Dratvová, A. (59)
Duvernois, H. (37)
Dvořák, R., Čína (50), Číňana Konfucia život a nauka, Čína
Džámíí (53)
Eckhart (15, 47), Mystické učení mistra Eckharta z Hochheimu
Eliáš, O. (46)
Eliéser (46)
Eldridge, P. (20)
Eherton, P., První přes Everest (vyšlo 1933) (54)
Euénos (11)
Euripides (42), 10 titulů
Fait, E. (51)
Fargue, L. P. (37), Banalité
Feuerbach, L. (18)
Filon, A., Dějiny anglické literatury (61)
Folignská, A. (49)
Galilei, G. (25)
German, P. (44)
Gide, A. (5, 32, 63), 6 titulů; poznámky
Giraudoux, J. (35, 39), Zuzanka a Tichý oceán
Goethe, J. W. (18, 19, 21, 23, 25, 27, 32, 38), 16 titulů; poznámky
Goriely, B. (45)
Gourmont, R. de (21)
Griaule, M. (42)
Guérin, G. M. (20), Svatá Terezie
Gütersloh (28)

Haldane, J. B. (57)
 Halliburton, R. (39)
 Hamman, J. (44)
 Hanstein, O. von (62) Inkové, Říše Inků a její kultura
 Hardy, T. (45), Drobné ironie života, Neblahý Juda, Tess z d'Urbervillů
 Hasištejnský, B. (6), Putování k svatému hrobu
 Hebbel, F. (22)
 Hedin, S. A., Tibet, (50)
 Herodotos (12), 6 titulů
 Hippokrates (8)
 Holas, M. (40)
 Hölderlin, F. (28), Torzo odkazu, Hölderlin a Diotima; poznámky
 Hostinský, O. (19)
 Chateaubriand, F. R. (35)
 Chlebnikov, V. (40)
 Ingres, J. A. (14)
 Ivanov, V. (25)
 Jan z Kříže (44), 4 tituly; poznámky
 Janáček, L. (53), Dopisy Leoše Janáčka Artuši Rektorysovi, Janáček
 ve vzpomínkách a dopisech
 Jecíra (46)
 Johnson, B. (7)
 Jouve, J. P. (34), 4 tituly; poznámky
 Joyce, J. (6, 40), Odysseus, Dubliňané; poznámky
 Kalevala (27), Kalevala
 Kanteletar (21), Kanteletar
 Karaule, J. (41)
 Key, E. (34)
 Kierkegaard, S. (6, 26, 37, 43), 4 tituly; poznámky
 Kleist, H. von (19), 4 tituly
 Konfucius (51)
 Korolenko, V. (16), 4 tituly
 Kosmas (16), Kosmova kronika česká
 Král, J. (16), Nálezy Schliemannovy v Tiryntě a Mykénách, O tanci
 antickém
 Kručonych (28, 40)
 Kusikov, A. (25)
 La Fayette (18) = *Lemuria*, s. 148
 Landauer, G. (18)
 Larbaud, V. (38), Les poésies de A. O. Barnabooth
 Lenin, V. I. (17)
 Leonov, L. (18, 54)
 Lermontov, N. J. (23, 34, 38, 43), 14 titulů; poznámky
 Leskov, N. S. (46), 5 titulů
 Lexa, J. (61), 8 titulů, poznámky
 Lichtenberg, G. (22), Myšlenky o sobě, Myšlenky filosofické, Myšlenky
 psychologické, Večery při svíče; poznámky
 Loeb, J. (55)
 Loukotka, Č., Náboženství Indiánů (61)
 Louys, P. (8)
 Ludwig, E., U starého Edisona, časopis (60), Goethe

Macaulay, T. B. (23), John Hampden, Lord Clive
 Mahabharatam (45, 62)
 Maillol (14, 21)
 Majakovskij, V. (38), Flétna páteř
 Major, E. (54)
 Mallarmée, S. (16, 17, 30, 37), Souhlas noci, Poezie
 Malraux, A. (7, 37), 9 titulů; poznámky
 Mandelštam, O. (23)
 Maritain, J. (17), Vybrané stati filosofické; poznámky
 Mazarin (63)
 Meredith, G. (5,6), 3 tituly
 Michelangelo, B. (7, 54), Skrytý Michelangelo, Báseň Michela Angela
 Milton, J. (37), Ráj opět nabytý, Ztracený ráj; poznámky, Areopagitika
 Montaigne, M. de (15, 25, 35, 36)
 Montesquieu, Ch., O duchu zákonů (23), Chrám gnídný, Perské listy;
 poznámky
 Moréas, J. (19)
 Murry, J. M. (26)
 Nestorův letopis (27)
 Niederle, L., Moravské Slovensko (58)
 Novalis (37), Sajští učenníci
 Novotný, F. (14), Gymnasion, Řeční básníci doby hellenistické; poznámky
 Nuptiale (desky)
 Oberpfalzer, F. (59)
 Ogněv, N. (27)
 Pannwitz, R. (37)
 Parmenides (12)
 Pascal, B. (4), Myšlenky; poznámky
 Pasternak, B. (23), Vznešená nemoc, Lyrika; poznámky
 Pausanias (18)
 Pecka, D. (55)
 Péguy, Ch. (38)
 Perret, A. (54, 57)
 Perrin, J. P. (58)
 Petrarca, F. (43)
 Picasso, P. (21), Pablo Picasso
 Pindaros (8,9)
 Platon (14), 18 titulů; poznámky = *Lemuria*, s. 244
 Poincaré, R. (56, 58)
 Polák, Z. (16)
 Potocká, A. (33)
 Praxilla (8)
 Proudhon (29)
 Průšek, J., Sestra moje Čína (48), 3 tituly; poznámky
 Psichari, E. (28)
 Ptolemaios (11, 55)
 Pudovkin, V. I. (27) = *Lemuria*, s. 167
 Puchmajer, A. (4), Sebrané básně
 Purkyně, K. (14)
 Puškin, A. S. (21), 8 titulů; poznámky
 Pyle, E. (62)

Quincey, T. de (3)
Racine, J. (17), 3 tituly
Rivaroh (28)
Remízov, A. (61), Pátá jizva, Křížové sestry
Renan, E. (30, 32)
Renéville, A. R. (20)
Rijnhartová, S., Tibet (Mezi tibetskými mnichy vyšlo v časopise
Země-Lidé 1921) (49)
Rilke, R. M. (7)
Ronsard, P. de (38)
Rousseau, J. J. (31, 34, 36, 39, 42)
Roussel, A. (53)
Rúmí, D. (46)
Ruysbroeck, J. (54)
Řehoř Veliký (44)
Saint Simon (29)
Scotus Eriugena, De divisione naturae (55)
Sedm mudrců (9, 10)
Sedwidge, F. (23)
Seneca (54)
Schedler, M. (56)
Schiller, G. F. (32)
Schlumberger, J. (21)
Schopenhauer, A. (23)
Silesius, A. (7)
Simonides (8, 12)
Sofokles (40), 6 titulů
Solon (62)
Solovjev, N. I. (55)
Souček, B. (57), Jak se projevuje duše, Co víme o duši?
Sterne, L. (14), Sentimentální cesta po Francii a Itálii
Strachey, L. (16), Konec generála Gordona
Suarés, A. (13), Dostojevský; poznámky
Suso, J. (17), O věčné moudrosti, Mystikovo srdce
Suvorin, A. S. (61)
Svoboda, K. (54), Vývoj antické estetiky, Antika a dnešek
Swedenborg, E. (13), Nebe a peklo
Šalda, F. X. (28), Sieben Gedichte, Dám listu nejlepší, co mám
Ši-King (51)
Taine, H. (12), Jakobíni; poznámky
Tasso, T. (39)
Terentěv (40)
Terezie Ježíšova (38), 6 titulů; poznámky
Tieck, L. (5)
Tolstoj, L. N. (14), 21 titulů; poznámky
Treitschke, G. F. (37)
Trismegist, H. (61)
Valéry, P. (3), 10 titulů; poznámky
Vergilius, M. (62), 3 tituly; poznámky
Verlaine, P. (18), 8 titulů; poznámky
Villiers, P. A. (7), Axel; poznámky

Voltaire (13), 4 tituly
Vyskočil, A. (29)
Wilde, O. (9), 5 titulů; poznámky
Wyclif, J. (61)
Xenofanes (8, 12), O Kýrově výchování, Hostina; poznámky
Yeats, W. B. (16, 43), 15 titulů; poznámky
Zamjatin, J. I. (18)
Zouny, E. (16, 39, 62)

Literatura

HOLAN, Vladimír

1965 *Sebrané spisy 1. Jeskyně slov* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1968a *Sebrané spisy 2. Ale je hudba* (Praha: Odeon)

1968b *Sebrané spisy 9. Babyloniaca* (Praha: Odeon)

1970 *Sebrané spisy 7. Příběhy* (Praha: Odeon)

1980 *Sebrané spisy 8. Nokturnál* (Praha: Odeon)

PETRUŽELKOVÁ, Alena

2000 Napadlo mne: Anděl v nevěstinci, *Souvislosti*, č. 2, s. 81–105

2001 *Vědecké zpracování knihovny Vladimíra Holana* (Praha: Památník národního písemnictví, interní publikace)

Mgr. Alena Petruželková, Památník národního písemnictví, Praha

To potom zústaneme

gestalt'p. bzet.

KOMENTÁŘE A INTERPRETACE

Poezie a komentář

MICHAEL ŠPIRIT

Pojem „komentář“ představuje stejně divnou záhadu jako pojem „poezie“. Poezii nechám stranou, ale komentářem se zde budu zabývat ve dvou krocích, jejichž rozpracování mohu jen načrtnout, a v závěrečné tezi, s výhradou, že se pohybuji na pevnině komentáře k *básnickému* textu a v souvislostech české textologie a editologie.

V první části se pokusím odpovědět na otázku, co to je, o čem mluvíme, když v souvislosti s vědeckým vydáním používáme výraz „komentář“. V druhé zkusím ukázat, jakou výzvu představuje pro vydavatele – a komentátora – Holanovo dílo; v tezi pak budu formulovat příležitost, kterou by kategorie komentáře v kontextu ostatních literárněvědných žánrů mohla představovat při historiografickém bádání.

Co je komentář? Obvykle se jím rozumí veškerý ediční aparát, doprovázející odborně připravený text, tedy výklad o tom, co je vydáváno, v jakém je to sledu a proč je to právě takto; dále o tom, kdy a jak to dosud vycházelo, co z toho zatím není známo veřejnosti, s jakými problémy při volbě výchozího textu se editor musel vyrovnávat, o co všechno se přitom mohl opírat, proč a do jaké míry do vydávaného textu zasahoval a tak dále. Při takovémto pojetí se výrazu „komentář“ zpravidla ani explicitně neuzívá a editorův výklad bývá pojmenován souhrnně jako „Ediční poznámka“ („poznámky“) nebo „Ediční zpráva“. Soustavněji, ovšem zatím bez vypracování nějaké rámcové, pružnější metodologie užívá od roku 1997 pojmu „komentář“ edice Česká knižnice (jako příkladné lze uvést Červenková Tomana nebo Otrubova Šrámka¹).

1] Karel Toman: *Básně*, Praha, NLN 1997; Fráňa Šrámek: *Modrý a rudý. Stříbrný vítr. Léto. Splav*, Praha, NLN 2000.

Kategorii komentáře je ale možné vymezit i úžeji, pro tu část edičního aparátu, která se nezabývá evidencí jednotlivých vydání, zdůvodněním zvolených edičních postupů, popisem autora jazyka, pohybem textu mezi jednotlivými variantami nebo vydáními, nýbrž se soustředí na ta místa editovaného textu, která se významově vztahují k souvislostem, jejichž povaha nemusí být zřejmá hned z textu samého a jejichž určení může čtenáři pomoci při čtení a rozumění dílu.

Můžeme se zeptat: A proč vůbec někomu pomáhat?, což je oprávněná otázka. Lze na ni odpovědět, že ediční aparát, i ten nejúhrynnější, nejagresivnější, nejofenzivnější, nemusí být konečnou čtenářem vůbec konzultován. Jeho univerzální dobrou vlastností je, že k jeho užívání čtenáře nic nenutí a že je obecně lepší, když ve vědeckém vydání je takový aparát podrobnější, než když jeho místo zabírá publicistika šířící vlastní dojmy a kterou by bylo možné otisknout s menšími škodami jinde. Jinou věcí je, pokud podrobný vydavatelský text nefunguje ve chvíli, když ho čtenář potřebuje.

Vraťme se zpět ke skrytým nebo nezjevným významovým souvislostem vydávaného literárního textu a užšímu pojetí kategorie „komentáře“. Ani při něm se tohoto termínu vždy neužívá: v rámci edičního aparátu zpravidla takovýto text následuje po úvodní výkladové, zdůvodňující a deskriptivní pasáži buď bez samostatného nadpisu, nebo pod titulem „Vysvětlivky“. Hranice mezi výkladem určitých souvislostí, za niž komentář v užším smyslu považujeme, a uvedením, objasněním, lokalizováním historických, zeměpisných nebo jazykových údajů není, nemůže být pevně dána a její vytýčení je právě strukturním, kompozičním a stylistickým úkolem editora. Tento úkol by měl být s každým novým vydavatelským tématem vyjasňován pokaždé znovu, od začátku.

Příručka *Editor a text* (1971), která výraz „komentář“ užívá v prvním významu jako souhrnné pojmenování pro doprovodný vydavatelský aparát, hovoří na tomto místě o „vysvětlivkách“, jejichž zásadou „má být, že se vysvětluje jen to, co je nutné k pochopení textu; rozšiřování vysvětlivek za tuto hranici je zbytečné“ (*Editor a text*: 95). Obávám se však, že to, co je nutné

k pochopení textu, vnímá asi každý čtenář a vydavatel pokaždé jinak. Navzdory nutnosti jednoho nebo lépe dvou či více redaktorů/recenzentů jsem přesvědčen, že spíše než kolektivní hrou je vydavatelská práce osamělým během na dlouhé tratě.

Vezměme si banální příklad z Holanova díla. V sedmém verši *Noci s Hamletem* se objevuje Shakespearovo jméno. Jaké kompetence nebo šance má vydavatel kritické edice tohoto textu? Především může něco tak elementárního pominout. Ten, kdo sáhne nikoli po čtenářském, ale z nějakého důvodu po komentovaném vydání *Noci s Hamletem*, nejspíš o anglickém umělci žádné informace nepotřebuje, neboť je téměř jisté, že ví, kdo tento umělec byl. Uvede-li editor k příslušnému verši vysvětlivku se Shakespearovými nacionáliemi, nebude to žádná katastrofa, ale k pochopení toho, o čem píše Holan a k čemu mu slouží Shakespeare, to asi moc nepomůže, vysvětlivka odvede pozornost do slepé enumerativní uličky.

U Holanova textu však editor zůstane, když například ukáže, jak český básník se Shakespearem a se souvisejícím motivickým mobiliářem pracuje v rozsahu celého svého básnického i příležitostného publicistického díla. Při takovémto postupu se lze dobrat toho, že shakespearovský svět je u Holana zpřítomňován až po roce 1948, kromě poemy samé také v paralelně vznikajících *Příbězích* a *Bolesti*, že se v prvním dvacetiletí básnickovy tvorby s výjimkou oféliovského motivu v lyrickém deníku z let 1938–1945 *Hadry, kosti, kůže* nevyskytuje² – ale tím hojnější je jeho frekvence až do konce šedesátých let, odkazující v jejich druhé polovině navíc už také k vydané skladbě z roku 1964. Takový druh vysvětlivky přesahuje encyklopedickou hodnotu informace o vnětextové realii a drží čtenáře nejen při textu *Noci s Hamletem*, ale také při kontextu celého básnickova díla, a lze ji nazvat „komentářem“ v nejpůvodnějším významu.

Tím jsme už u druhého kroku, u možné podoby tohoto žánru při vydávání Holanova díla. První edice básnickových sebraných

2) Jiřímu Holému jsem zavázán za kolegiální poukaz na „hamletku-dýku“ z *Cesty mraku*, datované na jaře 1944.

spisů z let 1965–1988 v Odeonu se v jednotlivých svazcích ome- zila na stručné ediční poznámky s evidencí básníkových nebo editorových zásahů do textu. Závěrečný, jedenáctý svazek řady přinesl materiály, bez nichž se neobejde žádné další vydávání Holanova díla, a to především bibliografii, kterou sestavil Emanuel Macek, a životopis, jehož autorem byl editor spisů Vladimír Justl, který rovněž, mimo biografii, sepsal svá osobní pozorování a vzpomínky na básníka. Druhé vydání Holanových spisů, vychá- zející v nakladatelství Paseka od roku 1999, rozšiřuje původní uspořádání o čtyři knihy básníkových překladů a závěrečný, pat- náctý svazek bude zřejmě v doplněné verzi strukturně opakovat poslední, „komentářový“ svazek prvního vydání spisů.

V roce 2001 přišel s projektem dvojjazyčných, česko-němec- kých Holanových spisů německý bohemista Urs Heftrich, kte- rý pro svůj záměr získal kolínské nakladatelství Mutabene. (Byl jsem k projektu přizván jako spoluvydavatel a budu nyní hovořit o tom, na čem se sám podílím.) Při pracovních úvahách, jejichž podstatnou část zabírá problém překladu a překladatelů pro pod- nik, který je rozvržen na více než dvacet let, jsme se ve věci ediční adjustace Holanových spisů inspirovali náročným a propracova- ným rusko-německým vydáním díla Osipa Mandelštama, které pro curyšské nakladatelství Ammann připravil v deseti dílech v letech 1985–2000 Ralph Dutli³ podle Struveho a Filippovy ame- rické edice ruského originálu z šedesátých let.⁴ Výpravu svaz-

3] Sv. 1: *Das Rauschen der Zeit – Die ägyptische Briefmarke – Vierte Prosa* (Gesammelte „autobiographische“ Prosa der 20er Jahre), 1985; sv. 2: *Der Stein* (Frühe Gedichte 1908–1915), 1988; sv. 3: *Mitternacht in Moskau* (Die Moskauer Hefte, Gedichte 1930–1934), 1986; sv. 4: *Über den Gesprächspartner* (Gesammelte Essays I, 1913–1924), 1991; sv. 5: *Gespräch über Dante* (Gesammelte Essays II, 1925–1935), 1991; sv. 6: *Tristia* (Gedichte 1916–1925), 1993; sv. 7: *Armenien, Armenien!* (Prosa, Notizbuch, Gedichte 1930–1933), 1994; sv. 8: *Die Woronescher Hefte* (Letzte Gedichte 1935–1937), 1996; sv. 9: *Du bist mein Moskau und mein Rom und mein kleiner David* (Gesammelte Briefe 1907–1937), 1999; sv. 10: *Die beiden Trams* (Kinder- und Scherzgedichte, Epigramme auf Zeitgenossen, 1911 až 1937), 2000.

4] *Sobranije sočiněnij v trech tomach*, ed. G. P. Struve a B. A. Filippov, Washing- ton, Meždunarodnoje litěraturnoje sodružestvo 1964 (2., dopl. vyd. 1967), 1966 (2., dopl. vyd. 1971) a 1969.

ků – komentáře jsou u Dutliho pojmenovány jako „Poznámky“, za nimi pak následuje vydavatelův doslov – by bylo možné srovnat zhruba se strukturou kritických vydání v odeonské Knihovně klasiků (z autorů dvacátého století přicházejí v úvahu Jiří Wolker a Stanislav Kostka Neumann⁵); kdybychom měli dostat podobný výsledek na poli souhrnných projektů vydaných u nás v devadesátých letech, bylo by potřeba zkombinovat například rozvrh aparátu k Weinerovým básním (1997) s vypracováním ediční zprávy a biografickým kalendářem k Reynkovým spisům (1995) a dílčím komentářem k Šaldovým epigramům (Básně, 1997).⁶

Po vydání prvního svazku dvojjazyčného Holanova díla, který má pořadové číslo osm a přinesl „shakespearovské“ poemy a *Toskánu*,⁷ připravujeme nyní svazek číslo jedna s třemi zralými sbírkami z třicátých let (*Triumf smrti* spolu s *Blouznivým vějířem* do naší edice nezařazujeme), jejichž kompletní a (nejen v Německu) premiérový překlad pořídil Urs Heftrich.⁸ Oproti intertextové síti kulturologických narážek a vícejazyčnosti *Hamleta* a *Toskány* je tady z hlediska vydavatele a komentátora v popředí jednak proměňující se podoba prvních sbírek na konci čtyřicátých a uprostřed šedesátých let, byť je Holan neupravoval tak frontálně jako

5] Na přípravě čtyřdílných Spisů Jiřího Wolкера, vydaných v pražském SNKLHU, se podíleli A. M. Píša (1: *Básně*, 1953, a 2: *Próza a divadelní hry*, 1954), Zina Trochová (3: *Mladistvé práce veršem*, 1954) a Julie Štěpánková (4: *Mladistvé práce prózou*, 1954). Spisy S. K. Neumanna zůstaly torzem: básně do roku 1925 vydali ve třech svazcích A. M. Píša (1: 1962), Josef Vohryzek a Milada Chlěbcová (3: 1965), M. Chlěbcová (8: 1974), prózy vyšly ve dvou svazcích – ty z let 1905–1915 připravil Jiří Opelík (6: 1969), z let 1918–1928 Stanislava Mazáčová (15: 1976). V pěti svazcích vyšly stati a projevy (zahrnují texty z let 1893–1921), které připravily Zina Trochová (2: 1964), Z. Trochová a S. Jarošová (4: 1966), M. Chlěbcová a S. Mazáčová (5: 1968; 7: 1973; 9: 1971).

6] Richard Weiner: *Básně*, ed. Zina Trochová, Praha, Torst 1997; Bohuslav Reynek: *Básnické spisy*, ed. Milada Chlěbcová, Zlín, Archa 1995; F. X. Šalda: *Básně*, ed. Zina Trochová a Mojmír Otruba, Praha, Torst 1997.

7] *Vladimír Holan: Epische Dichtungen 3 – Nacht mit Hamlet und andere Poeme*, ed. Urs Heftrich (doslov, s. 223–238) a Michael Špirit (komentář, s. 173–221), Köln am Rhein, Mutabene Verlag 2003 (Gesammelte Werke 8).

8] Vyšlo v září 2005 k stoletému výročí autorova narození: *Vladimír Holan: Lyrik 1. 1932–1937 – Das Wehen, Der Bogen, Stein, kommst du...*, Köln am Rhein, Mutabene Verlag 2005 (Gesammelte Werke 1). Komentář (s. 267–333) napsali vydavatelé společně, doslov (s. 335–355) Urs Heftrich.

Triumf smrti, jednak intratextový rezervoár motivů jako „vítr“, „modlitba“, „nic“, „dítě“ nebo „jinoch“, příznačný právě pro první tři silné sbírky lyriky. Protože připravujeme *Vanutí, Oblouk a Kamení, přicházíš...* ve zněních prvních vydání, znamená to, že musíme takové rozhodnutí zdůvodnit poukazem na poetologickou úlohu Holanových sbírek ve třicátých letech a od ní se odvíjející literárněhistorickou hodnotu, a v komentářích mimo jiné vyložit básníkovy následné zásahy do textu, od titulu přes dedikaci až ke strofickým, syntaktickým a lexikálním změnám ve dvou vlnách: v roce 1948, kdy Holan shodou okolností uzavírá druhé desetiletí své lyriky, oproti třicátým letům veršově rozvolněnější, obrazně konkrétnější a dotčené epikou,⁹ a v polovině šedesátých let, kdy teprve tato lyrika vychází a okamžitě se stává nejvlivnějším básnickým impulzem jak pro tehdejší debutanty, tak pro autory od nich o půlgeneraci starší.

Komentáře k Holanovu dílu skýtají šanci scelit na jistý způsob autorovo dílo, pospojovat nebo znovunavázat mezitextové vztahy, které v jeho rámci vyvstávají nejrůznějšími směry a jsou „zakrývány“ jednak obrovským tvůrčím rozmachem od konce třicátých let do poloviny let padesátých, v němž se souběžně rodí existenciální lyrika, epické skladby, lyrizované deníky v próze a dobově předmětná, společensky angažovaná poezie, jednak přetržitým vydáváním tohoto díla (více než dvacetiletá pauza od počátku čtyřicátých let do poloviny let šedesátých), jednak celkovým uspořádáním v českých spisech, které autor ve spolupráci s Vladimírem Justlem pojal jako další skladbu svého druhu.

Takto se ocitáme provizorně na konci, u slibované teze. Literárněhistorický komentář v kritické edici uměleckého díla je vedle portrétních, srovnávacích, analytických nebo přehledových studií jinou, méně nápadnou, ale nikoli méně produktivní možností, jak na základě důkladně vypracovaných fragmentů vytvářet plastic-

9] Vydává souborně sbírky z let 1930–1937 jako *První básně* (Praha, Fr. Borový) a uzavírá rukopis lyriky z let 1938–1948, která tvoří dvojsbírku *Ale je hudba* (vyšla až v letech 1963–1964 ve dvou knihách, *Bez názvu* a *Na postupu*, souborně jako 2. svazek básnických sebraných spisů v Odeonu 1968).

ký obraz určité minulosti a zpřítomňovat významy v příslušných kontextech. Panoramatický pohled nemusejí skýtat jen výpravné a reprezentativní gobelíny, ale mohou ho prostředkovat i mozaiky, skládačky nebo bludiště sestávající z důmyslně instalovaných zrcadel.

Literatura

EDITION ALS WISSENSCHAFT

1991 *Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller*,
edd. G. Martens, W. Woesler (Tübingen: Niemeyer)

EDITOR A TEXT

1971 *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, edd. R. Havel, B. Štorek
(Praha: Československý spisovatel)

HOLAN, Vladimír

1965–1988 *Sebrané spisy*, ed. V. Justl (Praha: Odeon) (11 svazků), 2. vyd.
edd. V. Justl, P. Chalupa (Praha: Paseka, od 1999)
2003– *Gesammelte Werke*, edd. U. Heftrich, M. Špirit (Köln am Rhein:
Mutabene Verlag) (do konce roku 2005 vyšly dva svazky)

KOMMENTIERUNGSVERFAHREN...

1993 *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen*, ed. G. Martens
(Tübingen: Niemeyer)

POLHEIM, Karl Konrad

1992 *Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation* (Bern: Peter Lang
Verlag)

*PhDr. Michael Špirit, PhD., Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg;
Univerzita Karlova, Praha*

Holana Holanem

Poznámky doležalovské

PETR ŠRÁMEK

Profesoru Alexandru Stichovi †

Poezie je něco jiného: je sestupem k počátkům řeči.
Jindřich Chalupecký

Poezie pak není nic jiného, než pole pro uskutečnění účasti.
Bohumil Doležal

Řeč si slouží básníkem. Básník však musí obstát.
Bohumil Doležal

Dodneška nemůže česká literární věda zapomenout Bohumilu Doležalovi několik výroků, zvláště těch z roku 1969: o tvorbě Jana Skácela jako o „reprezentativním českém velekýči“ (Doležal 1969b: 61), o „upadlém romantickém klišé povrženého a vyděděného génia“ Jiřího Koláře, tedy o póze, „pod níž zaznívá přehnaná obava z výsměchu a zneuznání [...] a snad i trocha špatného svědomí“ (Doležal 1969a: 59), o tom, že básněním a světonázorem Františka Halase „promlouvá *špatné svědomí*“, jež je dokonce „pokaženým svědomím, něčím méně než svědomím“ (Doležal 1969c: 31), o tom, že čtenář Vladimíra Holana musí „projevit dobrou vůli“, protože jeho „verše se totiž brání jinému přístupu než falešnému, lépe řečeno takový přístup přímo vyžadují“ (Doležal 1969d: 22), nebo o tom, že v poezii Jana Zahradníčka „autorova osobní zkušenost přesahuje do roviny falešně uchopené básnické tradice“ (Doležal 1969e: 32).

Přitom, zdá se, by na tyto a další kritikovy výroky nejraději zapomněla doslova, totiž přesvědčila sebe i veřejnost, že vlastně nezazněly. Svědčí o tom i neustálé vytěšňování Doležalových

pokusů někam mimo či stranou – naposledy se nechal slyšet Holanův monografista, že se jedná o kritika, který se našťestí pro literaturu vrhl po sametové revoluci na politologii. Ve stejném duchu by se o Doležalovi jistě dalo pokračovat ad infinitum, kupříkladu tak – při vědomí jeho jazykových znalostí –, že mluvil o české literatuře „maďarsky“ či vůbec cize.

Zároveň se však, po mém soudu, dodneška nenašel nikdo, kdo by přesvědčivě pojednal, v čem je Doležalův – třebaže i neběžný – přístup tak zapomenutíhodný. Zkušenost editora konvolutu Doležalových literárněkritických textů z let 1964–1970 mi umožňuje učinit zde několik poznámek, směřujících k nezbytnosti soustavného čtení, tedy k vyslovení teze, že se v případě Doležalova psaní jedná o konzistentní myšlenkový postup, kterého je nezbytné – v případě té či té potřeby – zhostit se v samých základech. Demonstrovat by to bylo možné už na těsných souvislostech naznačených témat: kýče, klišé, falše, avantgardismu, ideologismu, romantismu či kupříkladu angažovanosti. V tuto chvíli bych to rád ukázal na *dobré vůli*, kterou potřebujeme k četbě Holana.

Bohumil Doležal, literární kritik *Tváře*, se Holanem zabýval opakovaně – ať už psal holanovské studie a recenze, nebo když se věnoval jiným autorům. K jeho kritickému způsobu totiž patří, abych už teď objasnil ohlášené téma, poměřovat autory k autorům, autoritám. Nejčastěji je Doležal nahlíží ve vztahu k Halasovi, Weinerovi (k němu méně často, ale zato jím váží i Halase) a především právě k Holanovi.

Každý, kdo by se zajímal o Doležalova holaniana, se musí pozastavit u hodnotícího rozestupu mezi dvěma studiemi z let 1965 a 1969. První z nich, Holanova *Noc s Hamletem*, je vyjádřením nadějí, které kritik spatřoval v básníkově možném vývoji, a v souvislosti s výsostným místem, které mu v rámci české literatury přiřkl, i možností jejích. Tak se v Doležalově dvojpólovém pojetí destrukce a zároveň rekonstrukce básnického světa Holan nachází „před syntézou, která by mohla znamenat začátek nové kapitoly v dějinách naší poezie“ (Doležal 1965e: 13). Podobně synteticky se Holanova tvorba Doležalovi jeví v úvaze o vývojových možnostech české poezie přelomu čtyřicátých a padesátých let, charakte-

rického výrazným „rozkolísáním etických i estetických hodnot“: kritik v recenzi Hiršalovy *Soukromé galerie* konstatuje vzrůstající potřebu „osobnostní integrace vůči ‚světu v pohybu‘“, čehož výrazem jsou podle něj „díla-deníky“ a „retrospektiva“ – a obě polohy nachází pouze u Holana (Doležal 1965d: 37). A vlastně ještě předtím se Doležal vyjádřil o jedné básnické skladbě z knihy Pavla Bojara *Místo mezi lidmi* jako o příběhu „z rodu Terezy Planetové“ – avšak s okamžitým ironizujícím dovětkem „ať mi Vl. Holan odpustí to přirovnání“ (Doležal 1964: 5). Už z těchto výroků vyplývá – a lze to výslovně doložit odpovědí v anketě o Klubu přátel poezie –, že Doležal řadil Holana do plejády „významných autorů“ (Doležal 1965c: 3).

Vzhledem k tomu, nakolik si Doležal cenil Holanovy tvorby, je vcelku nepřekvapivé, že se mu stala až jakýmsi *kritickým metrem* – a to hned tím nejpřísnějším. Doležal rozeznával vliv Holana na jiné básníky, a výsledek hodnotil záporně, jako vliv nezažitý, eklektický, neorganický apod. V tomto duchu Doležal počítá k nectnostem Jiřího Šotoly (zvláště ve sbírce *Co a jak*) stálá témata, která jsou „zřejmě pod vlivem Holanovy poezie zašifrována“. Označuje je za příklad „neorganického přejímání holanovského náznaku a opisu“, avšak s tím rozdílem, že „zatímco Holanovi slouží k zachycení nevyslovitelného, jako magická šifra, je u Šotoly maskováním něčeho, co už před básní existovalo v celistvé a přímé podobě“ (Doležal 1965a: 27). A ještě ve stejném duchu: básníci květnácké generace jsou „ochotni posloužit si všemi vlivy, jež jim zrovna přijdou do cesty, od Šrámka až po Holana“ (Doležal 1965b: 10).

Po zákazu *Tváře* nepřestal Bohumil Doležal – podobně jako další tvářisté – zcela publikovat. Jednou z „náhradních“ možností do obnovení časopisu se mu staly sborníky *Podoby* (1967) a *Podoby 2* (1969, připravené na jaře 1967), ojedinele *Sešity pro mladou literaturu*, *Křesťanská revue*, *Studie a úvahy* či *Student*, a především četné časopisecké příležitosti na Slovensku. To, že v této době snad nebylo Doležalova textu, ve kterém by – přímo či nepřímo – nebylo poukázáno k Vladimíru Holanovi, vidno z následujících ukázek.

Za nejvlastnější vyjádření „poměrování Holanem“ by se dala označit recenze Divišovy sbírky *Sursum* (její význam Doležal redukoval na „arzenál Holanových postupů“), která končí otázkou, „proč Divišovy básně nejsou tak dobré jako Holanovy, když se jim tolik podobají“. Vysvětlení se omezuje na to, že Divišovy „výpravy do hloubky nevyslovitelného“ ztroskotávají jednak proto, že končí „hned v suterénu banality“, ale zvláště proto, že „aspirují na tak mnoho ‚smyslu‘, že nakonec nemají vůbec žádný“ (Doležal 1968a: 140, 141). O sbírce Antonína Bartušky *Červené jahody* – přestože prý je v ní oproti té Divišově něco solidního – píše Doležal jako o „nepřehledné změti slov [...] v holanovském nálevu hudby, smrti a dětství [...] Slova, verše, odstavce, věty, tak, jak se přiřazují k sobě, neskládají se do souvislého smyslu, ale neutralizují se, verš ruší verš a čím delší metafora, tím méně hovoří“ (Doležal 1968c: 132). A v neposlední řadě, v reflexivnosti sbírky Pavla Šruta *Přehlásky* – jinak „veršiků šikovných a hezounkých“ – „se tu a tam ozve i Holan“, ale jedná se prý o „čiré, byť i šikovné ‚vypadání jako‘“ (Doležal 1968b: 143). Ostatně tato trojrecenze – první část je věnována Holanově sbírce *Na sotnách* – je hodna zájmu už z toho důvodu, že se zde Doležal poprvé nesměle zeptá, zda je relevantní poměřovat novou sbírku „předchozí básnickou cestou jejího autora“, a zvláště že si zde explicitně klade otázku, kterou v souvislosti s Divišem pouze naznačil, zda je „vůbec adekvátní přístup k pozdní Holanově tvorbě ten, který se snaží básním ‚rozumět‘, proniknout do hloubky smyslu – a není-li to nové, podnětné pro budoucnost poezie přitom na dosah ruky, tam, kde se řeč vzpírá tomu být pochopena“ (tamtéž: 142).

To je z hlediska sledované problematiky závažné místo a významní vykladači si ho také všímají, poprvé Přemysl Blažíček. Doležal totiž ještě v téže recenzi navrhuje jiné čtení, jímž překonává navrhované a, jak doloženo, jinde již vyzkoušené vertikální možnosti pojetí smyslu a jeho odkrývání jako „hloubky“ a „povrchu“. Na jedné straně jsou prý souvislosti mezi aforismy i smysl metafor „zamýšleny tak jemně a náznakově, že je z textu nelze vůbec postihnout“, na straně druhé se prý jedná „opravdu

o místa ‚hluchá‘, pokoušíme-li se dobrat ‚hloubky‘ jejich smyslu“. Nečekaná třetí možnost pak spočívá v tom, hloubky smyslu se ani nepokoušet dobírat: na smysl v tomto smyslu jakoby rezignovat. Jako by se Doležal ptal: může se smysl díla stát zjevným, a přesto zůstat v sobě, může se jím stát sám od sebe? Jinými slovy, může se stát bazální banálním a zároveň banální bazálním, a to bez rezignace na kategorii smyslu? Doležal doslova píše, že z důvodu Holanovy „uskutečněné básnické zběsilosti na hranici zoufalství [...] se rozestupuje ‚smysl‘, uchopitelná a pochopitelná souvislost textu“. Proti „smysluplnosti“ staví „zvnějšněnost“, řekněme tedy smysluprázdnost, to jest k smyslu připravenost či jeho vyprázdněnost. „Nebyla by to poezie otevírající, ale poezie, která se zamyká,“ a Holan by tak nebyl autorem „umlkajícím“, ale „vyslovivším umlkání“ (tamtéž: 143). Smysl by přestal být otázkou zjevnosti a skrytosti, čímž ale nemá být řečeno, že dílo by se ocitlo vně smyslu, vně rozumění. Doležal však protentokrát zůstal jen u eventuality, neboť v závěru recenze tuto diametrálně jinou možnost sám zpochybní: „Snad takové interpretaci nové Holanovy sbírky chybí poslední argument, odstup, holanovsky řečeno, mezi slovem a slovem, třeba sebenahlodání, sebepopření ironií“ (tamtéž: 143). Doležalův návrh inverzního čtení smyslu tedy sice není definitivní, podrží však trvalé následky pro příští sledování Holanovy poetiky (a noetiky). Dá se tedy spíše říci, že závažnost tohoto místa spočívá v rozklížení dosavadního kritikova pojmání smyslu, spojeného s Holanovým jménem. Při vědomí toho, že Holanova tvorba dotud pro Doležala znamenala vrchol českého básnictví, lze doložit, že s ní texty porovnával za účelem zjištění, jedná-li se v daném případě o *dílo*, *poezii*, anebo například jen o „zašifrovanost“. Pak si ale nelze nevšimnout, že v Doležalově pojetí se postupně začíná Holanova tvorba vykazovat stejnými rysy jako poezie s ní do té doby porovnávaná. Totiž že Holan bude napříště obrácen – proti Holanovi!

Výsledkem a hodnotící proměnou těchto na sebe navazujících úvah o smyslu je Doležalovo porovnání veršů Stankovičových (a de facto i textů Kuběnových a Nápravníkových) s Holanovou i holanovskou poetikou: „na rozdíl od módních holanovských

složitostí, které dnes najdeme u každého grafomana, nejenže nemají žádný ‚smysl‘, ale dokonce to dávají nepokrytě, důkladně a pyšně najevo, takže se zdá, jako by právě nemít smysl bylo jejich smyslem“ (Doležal 1968e: 28). Doležal představu díla jako toho, „co je třeba říci“, široce opisuje: zběsilost, posedlost, horečnatost, vtíravost, nutkavost, naléhavost, nutnost, nezvratnost či – rovněž jeho slovem – mužnost. O této mužnosti tvorby uvádí, že je „vzdálená vychytralé nemravnosti básnického řemeslníka s výhradou“ (tamtéž: 29), a ruku v ruce s tímto pojetím literatury, hned v několikerém smyslu „netrpěné“, přehodnocuje i roli interpretace a též kritiky: „Tam, kde se čtenář už už domnívá, že začal chápat skrytou souvislost, je brutálním nárazem jinakosti vržen zpátky na povrch věci [...] I ten pouhý povrch však čtenáře nějak oslovuje, skrývá v sobě výzvu, právě tento pouhý povrch chce být nějak vysvětlen“ (Doležal 1968e: 28, 29; srov. týž 1968c). Nejvyhraněněji, ale v opačném gardu než u „netrpěné literatury“, došlo k hodnotovému poměřování Holanem v recenzi sbírky Petra Kabeše *Mrtvá sezóna* o půl roku později, už opět v obnovené *Tváři*. Doležal mnoho slov základního ladění shledal podobnými Holanovým (a i Halasovým) veršům: „Podivnost Kabešových veršů je především v tom, jak tato záhadná slovní hladina neustále naznačuje hlubiny, nad kterými se zase hned neproniknutelně zavírá. Verše se neotvírají smyslu, nýbrž jaksí něco zatajují – lépe řečeno zatajují všechno, a především svou nicotnou podstatu“ (Doležal 1968g: 64).

Dá se tedy předběžně uzavřít, že Holan byl pro Doležala *zástupkou, metaforou*. Kritickou metaforou ústřední, protože zastupovala hodnocení díla, nebo spíše tímto kritickým soudem přímo byla. Sama o sobě mnoho nevyovídá, je sama sobě zdůvodněním; obsah jí dodává až opakované užití, její průběžnost. Jako kritérium je metafora „Holan“ zhruba stejně platná a funkční jako tak přečetné Doležalovy citace pojednávaných děl či podobně jeho myšlenkové a kritické výpůjčky, například od Šaldy, Chalupeckého, Grossmana, Jedličky nebo Heideggera, Barthese, Bachelarda, Staigera, Girarda ad. Tak by se dokonce nabízelo číst Doležalovy texty nikoli s vypuštěním citátů, ale naopak jakoby s vypuštěním

charakteristik a komentářů, neboť ty jsou sobě blízké, až stejné, tedy akcentovat vždy konkrétní literární díla. Jako by se citá-ty stávaly součástí kritického aparátu a de facto i argumentace. I z toho důvodu je velmi obtížné sledovat Doležalovy vývody: mnohdy jsou podstatnější doloženými příklady a příklady než obecně formulovanými charakteristikami a soudy.

Zbývá vyšetřit dvě věci. Za prvé, zda a jak metafora o Holanovi a smyslu žije dál (třebaže bez Holana?) a za druhé, v případě záporného nálezu, kdy a proč přestalo být toto „měřeno Holanem“ aktuální. Náповědou by mohla být nejen místa, kde Doležal o Holanovi mluvil – tak, jak jsme je dosud sledovali –, ale naopak i místa, kde o Holanovi mlčí či kde jeho přítomnost jen předpokládá. Tak v hrubínovském textu (Doležal 1968d), vycházejícím ze Šaldova dělení na „spisovatele – umělce – básníky“, Doležal nabízí revaluaci a novou stratifikaci české literatury. Hrubín je mu jen spisovatelem – k těmto „šikovným a přizpůsobivým technikům literatury“ řadí ještě Horu nebo Karla Čapka; k umělcům, což jsou „tvůrci koncepční a tedy ohrožení ideologií“, počítá Halase, Zahradníčka, Vančuru či Durycha; a konečně za básníky, kteří jsou „živým, obrozujícím se středem“ literatury a v jejichž díle „se pojí riziko tvůrce s milostí chvíle, která dotváří genialitu“ (tamtéž: 138), považuje Haška, Demla, Ladislava Klímu a Weinaera. (Právě těmto říkal Chalupecký „expresionisti“.) K nim dodává pokračovatele, raného Hrabala, Karla Hynka, Jana Hanče, ze Zahradníčkovy tvorby *Znamení moci*; a zřejmě by se nezmýlil ten, kdo by k nim připočetl i „netrpěné“ Nápravníka, Kuběnu a Stankoviče. Jenže hrubínovský text nadto přináší dvě překvapení, jedno halasovské a jedno holanovské. Doležalův pohled na Halase je zde jakoby dvojlomný: „umělec“ Halas je totiž na jiném místě recenze nahlížen jako jeden z „velkých autorů“ – zde po boku Weinerově! –, což je možné číst kupříkladu tak, že i v případě Halase Doležal odlišuje jednotlivé polohy tvorby, byť ty geniální, pokud lze soudit, ani jinde výslovně neuvádí. Druhé, větší překvapení, protože v textu nikterak nemotivované a tudíž jakoby nepochopitelné, spočívá v tom, že jednoho „významného autora“ Doležal naopak nezmiňuje vůbec. Že by si právě *tehdy* s Holanem nevěděl tak úplně rady?!

Co se holanovských ech, aluzí a reminiscencí týče, jednou z nejpozoruhodnějších, i proto, že na první pohled opět nejméně srozumitelných pasáží je závěr úvah o vztahu umělce a lidského společenství (Doležal 1966a: 21). Pointou a úběžníkem úvahy o umělcově angažovanosti jsou verše, které však čtenář musí jako Holanovy teprve identifikovat: „na ústech *podzemního* pramene / mám účast stinnou“ pochází z druhé strofy básně nazvané Někomu – – ze sbírky *Vanutí*. Není tedy tomu spíše tak, že autor danou problematiku komplexně rozmyšlí na příkladu holanovském, přestože to na sebe neprozrazuje? Z hrozícího spekulativního scestí však vede poměrně bezpečná cesta, jelikož v autorově osobním archivu se nachází pracovní verze této úvahy: pochází ze stejného roku, je označena jako nepublikovaná varianta, a liší se zvláště tím, že je explicitně holanovská (Doležal 1966b). Obě verze v jádře reagují na článek Miroslava Červenky Zdroje tvořivosti, polemizující se Sartrovým pojetím umělcovy angažovanosti (Červenka 1966a: 17–20; pokračování sporu Červenka 1966b, Doležal 1966c).

V první části nepublikované varianty interpretuje Doležal onu druhou strofu z Holanovy básně, ve druhé komentuje Červenkovu polemiku se Sartrem. V závěrečné, v níž relativizuje a de facto popírá svou úvodní interpretaci, tematizuje vztah umělcovy tvorby a díla. Rámcem je zde Holan, respektive jakýsi Antiholan: „Mezi tvorbou a stvořeným je hluboký rozpor. Autor nemůže vnímat dílo, které sám stvořil, a toto dílo mu neposkytuje žádné oprávnění. [...] Tomu, kdo chce uspat své svědomí a zatouží po ‚oprávnění‘ svých uměleckých ambicích, se přímo nestydatě nabízí spousta ‚posvěcených‘ alibistických teorií. Měli jsme pochybnou čest rozvést jednu z nich v prvním náčrtu interpretace Holanova čtyřverší. Na závěr nezbyvá než vrátit se zpátky k básnickému slovu. V Holanově ‚na ústech *podzemního* pramene / mám účast stinnou‘ je totiž skryta jistá šance pro tvůrce, obětujícího se svému dílu. Chce-li být důsledný, musí odmítnout teoretické ‚perspektivy‘. V krizové situaci se rozhoduje pro tvorbu a bere na sebe v plném rozsahu svou vinu; krizovost jeho situace se tím prohlubuje, může však pro něj nabýt na naléhavosti. O této naléhavosti

se vnímatel z díla nic nedoví. V tom je umělcova velice neokázalá zdrženlivost, jistá cudnost, byť i jen z nouze. Demonstruje se v ní chtěná a takto paradoxně dosahovaná sounáležitost umělce s lidským společenstvím, jež ho vyvrhuje ze svého středu. Umělec tak odkrývá ‚podzemní pramen‘, skrytý povrchnímu pohledu praktikovu, a podílí se na něm stejně jako celé lidské společenství. Jeho účast na ‚podzemním prameni‘ je však ‚stinná‘. Nejenže o ní společenství neví a nesmí vědět; ale umělec v jistém slova smyslu opravdu ‚nastavuje zrcadlo dějům světa‘. Jako by vlastním tělem zastíňoval skleněnou desku, aby se stala neprůhlednou a sloužila jako zrcadlo, v němž divák spatřuje sebe a svůj svět. Jeho podíl na hotovém díle je negativní.“ Gros o naléhavosti čteme i v publikované verzi, v níž však Holan není ani jedinkrát zmíněn.

A do třetice vytrácející se, ale snad ještě zachytitelná holanovská stopa. Doležalův zásadní metakritický text Jistoty a kritika – mimochodem vyšel ve stejném čísle *Tváře* jako recenze na Kabešovu *Mrtvou sezonu* – se zdá být cele založen na zde sledovaném tématu: Holan sice zmíněn není, ale jedná se o podobně myšlené pasáže o smyslu. Uvedme v širším kontextu pasáž o dvojí kritice, jakoby rozvíjející recenzi sbírky *Na sotnách* a zároveň už předjímající odsudek z roku 1969 ze stati Interpretace jako věc dobré vůle: „Otázka po smyslu a podstatě uměleckého díla, položená v původním vnímatelském zážitku jako odpověď na zaslechnutou výzvu tohoto díla, je však už také výkonem kritiky, a to ve vlastním, širokém slova smyslu, totiž ne ‚umělecké‘ nebo ‚literární‘ kritiky jako profese, ale kritiky jako způsobu vyrovnávání se se světem a tím, čím jsme v něm doposud byli, kritiky jako způsobu lidské existence [...] Zde je ‚hodnotící‘ aspekt neodmyslitelný: z hlediska význačného setkání s podstatně jedinečným uměleckým dílem je totiž *druhotný* případ, kdy k vybidnutí, ke kontaktu nedojde, kdy nás dílo mívá, kdy nás nevyzývá. Samozřejmě že výzvu je možno přeslechnout; to však padá jako nutné riziko, s nímž je spojena každá smysluplná lidská činnost, zcela na vrub recenzenta. Dílo, které nevyjevuje svou výzvu, nepředestírá svou skrytost, ale odkrývá se ve své uzavřenosti, vystavuje se kritice v tom smyslu, jak se jí běžně rozumí, tj. ‚kritickému

odsouzení ‘ uměleckého zmetku‘ (Doležal 1968f: 51). Mohl vůbec Doležal při této formulaci „nevyjevování výzvy“, „nepředestírání“ a „uzavřenosti“ nemyslet na Holana?! Vlastně na tuto řečnickou otázku odpovědět lze, a to překvapivě i záporně: mohl už myslet na „básníky“ jmenované v hrubínovské recenzi, a na Holana mohl myslet již jen v obráceném smyslu, totiž „za“ něj. Mohl už myslet Weinera, mohl už myslet Haška...

Teprve v tuto chvíli, po projití kritikových holanovských variací, by bylo možné uvažovat druhou holanovskou studii, tu z roku 1969, v níž se Doležal s Holanem jakoby rozchází, a tak radikálně. Stať Interpretace jako věc dobré vůle (Doležal 1969d) ani nemůže být považována za náhlý zlom; ze soustavné četby vyplývá, že se Doležal pokoušel „o Holana“ vlastně neustále, že jeho tvorbu stále promýšlel, a obráceně: že si otázky o smyslu literatury i kritiky uvědomoval – přede vším a přede všemi – na jeho díle. Přejít v hodnotovém vnímání Holana tedy nemohl nastat až v roce 1969, ani o rok dříve v „náhradních“ recenzních příležitostech (zvláště) na Slovensku, ale v blízkosti oné nepublikované holanovské interpretace z roku 1966, ba možná přímo v ní. V roce 1969 kritikova myšlenková cesta došla už „jen“ završení – jako kdyby teprve tehdy kritik odpovídal na své otázky čtyři roky staré. „Každé literární dílo v pravém slova smyslu je svou podstatou angažované; reorganizuje svět, ve kterém žijeme, vynáší na světlo jeho konvencí zasuté základy. Z této bytostné angažovanosti vyplývá pak i jeho ‚angažovanost společenská‘, ne však naopak,“ psal Doležal roku 1965 (1965e: 13). A tak zatímco zde ještě uvádí, že „Poezie [...] není nic jiného, než pole pro uskutečnění účasti“, a myslí přitom na Holanovu tvorbu, o čtyři roky později dodává: „Věru povedená ‚účast‘!“ V případě Holanovy pozdní tvorby se prý už nejedná o „nárys univerza“, ale o „afektivní zaangažovanost“, neboť je prý „popisem, rekonstrukcí takové typické situace“ a ne něčeho konkrétního, „variací nad hotovým, zprostředkovaným, ‚obecným‘ ve smyslu obecného vlastnictví“. Lze se tedy s veškerou pravděpodobností domnívat, že kdyby tehdy Doležal znovu triadicky stratifikoval českou literaturu, Holana by jako „básníka“ necharakterizoval. Snad jako „umělce“, ohroženého ideologií, jež

„výraz kuriózním způsobem ovládne“. Zpět slovy studie z roku 1965, Doležalovi teď Holanova tvorba oním Chalupeckého sestupem k počátkům řeči zcela jednoznačně není.

Bohumil Doležal se Holanovým dílem zabýval opakovaně – a opakovaně jeho kritické čtení (a, naznačeno, nejen holanovské) budilo rozruch a emoce; dodnes je považováno minimálně za mimoběžné. Sledování Doležalova myšlení v *celku* však umožňuje nahlédnout jej právě bez těchto emocí. Chtěl jsem svým příspěvkem nastínit jen tolik, že bychom s jeho soudy neměli být, jak se říká, rychle hotovi a že bychom se měli soustředit na jeho průběžná témata, kupříkladu na to, co nazývá kýčem, vinou, falešností, nemravností, a tedy absencí svědomí, romantickým klišé, literátskou ideologizací či estetizací, afektivní angažovaností, aplikovanou etikou atd. Zkrátka že bychom si těchto kategorií měli být vědomi jako kategorií *literárněkritických* a tento typ myšlení se vši pozorností tak i nahlédnout, spíše než jej apriorně – třeba z pozice opačných hodnotových preferencí – diskreditovat či přímo z literární kritiky vymycovat.

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

1966a Zdroje tvořivosti, *Orientace*, č. 1, s. 17–20

1966b Ospravedlňovat umění?, *Orientace*, č. 4, s. 92–93

DOLEŽAL, Bohumil

1964 Básnický průvodce zpěvy Pavla Bojara, *Literární noviny*, č. 37, s. 5

1965a Dva z Května, *Tvář*, č. 1, s. 26–30

1965b Rozpaky z poezie, *Tvář*, č. 2, s. 9–13; č. 3, s. 5–7

1965c 5 let KPP (anketa), *Listy Klubu přátel poezie*, s. 3

1965d Soukromá galerie, *Tvář*, č. 6, s. 37

1965e Holanova *Noc s Hamletem*, *Tvář*, č. 7, s. 9–13

1966a Umelec a lidské spoločenstvo, *Mladá tvorba*, č. 7, s. 19–21

1966b Umelec a lidské spoločenství [dosud netištěno, strojopisná varianta, osobní archiv B. Doležala]

1966c Ospravedlňování – ale čeho? [dosud netištěno, strojopis zaslaný v druhé polovině roku 1966 *Mladé tvorbě*, osobní archiv B. Doležala]

1968a Štyri české zbierky, *Slovenské pohľady*, č. 1, s. 138–141

1968b Tri české básnické novinky, *Slovenské pohľady*, č. 2, s. 142–144

1968c Sebavedomie a tvorba, *Slovenské pohľady*, č. 4, s. 132–134

- 1968d Spisovatelia, umelci, básníci, *Slovenské pohľady*, č. 4, s. 134–138
1968e Netrpěná literatura, *Sešity pro mladou literaturu*, č. 21, s. 27–29
1968f Jistoty a kritika, *Tvář*, č. 2, s. 48–51
1968g Nová poezie ve Spisovateli, *Tvář*, č. 2, s. 63–64
1969a Kniha Kolářova, *Tvář*, č. 2, s. 58–59
1969b Nezaměnitelný představitel básnické českosti, *Tvář*, č. 3, březen, s. 59–61
1969c František Halas – mýtus a skutečnost, *Tvář*, č. 4, duben, s. 27–31
1969d Interpretace jako věc dobré vůle, *Tvář*, č. 6, červen, s. 18–22
1969e Útěcha z poezie?, *Tvář*, č. 7 [stránková korektura nevydaného čísla], s. 28–33

PhDr. Petr Šrámek, PhD., Univerzita Karlova, Praha

Holanova *Noc s Hamletem*

Poznámky k dialogičnosti básně

KAREL PIORECKÝ

Dialogičnost Holanovy básně *Noc s Hamletem* lze sledovat na dvou úrovních: na úrovni vnější jako replikovou dialogičnost dvou zobrazovaných a promlouvajících subjektů a na úrovni vnitřní jako různohlasí vešpané do Hamletových monologů.

Vnější dialogičnost

Vnější dialogičností tedy rozumím výměnu replik mezi dvěma zobrazenými mluvčími: Hamletem a básníkem, který má v textu rovněž roli vypravěče. (Pro zjednodušení se zde přidržím označení básník, stranou nechávám otázku subjektů Holanovy básně, která by si vyžádala samostatnou pozornost.)

Hned na počátku je třeba podotknout, že při takto zúženém pohledu na dialogičnost se tato skladba nutně jeví jako text spíše monologický – poměrná účast mluvčích na dialogu je totiž značně nerovnovážná: z celkových 1025 veršů promlouvá básník v pouhých 197, zbytek textu tvoří Hamletovy monology.

Postava Hamleta si v dialogu buduje a brání superiorní pozici, neusiluje o dialog, chce být vyslechnuta, chce se „vymluvit“. Jeho promluvy působí jako transmise poznání od toho, kdo jím disponuje, k tomu, kdo neví. Básníková přímá řeč je vždy reakcí na Hamletovy promluvy, Hamlet naopak na básníkovy repliky většinou nereaguje, neurazí se ani po ironické invektivě, ale také nepřizpůsobí téma své následující repliky, básníka bere jako posluchače, ne jako partnera v dialogu. Zde je *Noc s Hamletem* příbuzná s Holanovými příběhy, které jsou stavěny na komunikační situaci, v níž se setkává mluvčí a posluchač (*Tereza Planetová, Prostě*).

Pouze volný kontakt mezi účastníky dialogu je patrný ze způsobu střídání replik. Básník častěji čeká, až se Hamlet odmlčí,

a teprve potom pronese svoji repliku, která s tou předešlou souvisí jen velmi volně. Jen zřídka básník Hamleta přerušuje nebo jinak bezprostředně reaguje na jeho promluvu. Hamlet na básníkovy repliky reaguje pouze tehdy, když se ho tento přímo zeptá na význam některých slov. Oba aktéři se ve své komunikaci míjejí, komunikace ve smyslu výměny informací mezi nimi de facto neprobíhá. Kontakt mezi oběma subjekty ale nezaniká, jejich vztah lze snad nazvat sdílením, které ovšem nedostává verbální výraz – jako by řeč byla ne pojítkem, ale bariérou mezi nimi. Ke zmíněnému sdílení (které probíhá pouze ve směru od básníka k Hamletovi) nedochází při výměně replik, ale za mlčení.

Asymetrie tohoto dialogu je rovněž podmíněna rozdílným ontologickým statusem obou mluvčích. Hamlet nepodléhá lidským limitům času a prostoru, jeho zkušenost sahá přes celé rozpětí dějin až k předdějinnému mýtu. O časově a prostorově vzdálených dějích vždy vypovídá z osobní perspektivy. A to například i pokud se jedná o rozhovor Orfea a Eurydiky. (Netřeba zdůrazňovat, že s titulní postavou Shakespearova dramatu má jen málo společného.) Naopak básník je determinován lidskými časoprostorovými limity – po zmíněném rozhovoru Orfea a Eurydiky pronese: „Dobře vám rozumím! [...] Vždyť jsem / kdysi *bezděky* přerušil v rozhovoru dvojici, / která se k němu *už nikdy* nevrátila... [...] já ještě dnes po letech dvacíti / stále si to mučivě vyčítám...“ (Holan 2003: 154). Je podstatný rozdíl, když slovo *kdysi* řekne básník a když totéž vysloví Hamlet.

Ona různost zúčastněných mluvčích nezpůsobuje však jen jejich nerovnoměrnou účast na dialogu, ale také zakládá konfliktní situace. Konflikt je zde většinou zapříčiněn nevyrovnaným zkušenostním a znalostním zázemím účastníků rozhovoru. Hamletova otázka *Znáte?* snadno vyvolá básníkovu negativní, podrážděnou reakci: „Ne neznám [...] Ale zrovna teď / čekám hosty!“ (Holan 2003: 139).

Zároveň jde ale o hodnotový konflikt. Básník neakceptuje a odmítá tolerovat Hamletovu zaměřenost k tragickým stránkám lidského osudu, je „podrážděn přesvědčením, / že miluje vlastní neštěstí“ (tamtéž: 139). Předpokládá a ztělesňuje jiný, pozitivnější

postoj k životu, přistupuje k osudu člověka z pozice prostého lidství. To je znát i na jeho řeči, u níž je patrná silně mluvnická a neformální stylizace, místy hraničící s nezdvorností (například otázka „Co jste to mumlal?“ – tamtéž: 168, nebo výzva „Napijte se, Hamlete, povídám!“ – tamtéž: 137).

Hamlet konfliktní situace zpravidla ignoruje, pouze dá důrazněji najevo svou vědomostní převahu – to činí pravidelně formou cizojazyčných výpovědí. Po takové cizojazyčné vsuvce pokračuje dál ve směru svých úvah, jako by se mezi účastníky dialogu nic nestalo.

Básník postupně v průběhu rozhovoru přistupuje na Hamletův kód (o proměnlivé povaze vztahu mezi mluvčími svědčí také kolísání mezi tykáním a vykáním) a usiluje – navzdory původním podrážděným reakcím – o udržení a rozvíjení dialogu, respektive monologu. Avšak ani to nevzbuzuje v Hamletovi větší vůli ke kooperativnosti. Odpověď na otázku po motivaci této nekooperativnosti je však třeba hledat v jazyce Hamletových monologů, lépe řečeno v jejich vnitřní dialogičnosti.

Vnitřní dialogičnost

Všimněme si nejprve jazykových prostředků, jimiž je Hamletův monolog dialogizován, a jež tedy zakládají jeho vnitřní, latentní dialogičnost.

K frekventovaným prostředkům patří propozice s výpovědní formou otázky. Jen zřídka se v této básnické skladbě setkáme s rétorickými otázkami, na něž v textu nenavazuje odpověď (nebo její hledání), jak je to běžné v autorově drobné lyrice, kde nejsou výjimkou texty komponované výhradně z otázek. V *Noci s Hamletem* chce Holan především odpovídat, otázka jen připravuje prostor pro pronesení teze, odpovědi, která mívá razanci a jistotu gnómy.

Vedle rétorických otázek tohoto druhu jsou tu ještě otázky povahy jiné, sice rovněž rétorické, protože se neobracejí k přítomnému adresátovi, ale přesto bližší základnímu typu otázky, jímž se snažíme získat informaci. Jde o otázky obracející se k nepřítomnému kolektivu gramaticky znázorněnému třetí osobou plurálu. Tito *oni* budou předmětem naší úvahy o něco později.

Ještě jsou totiž přítomny otázky jiného typu – jakési nevyslovené, implicitní. Jak již bylo řečeno, Holan chce v *Noci s Hamletem* především odpovídat a nyní je řeč o případech, kdy odpovídá, aniž by předem zazněla otázka. Nalezneme tu celý rejstřík rozličně emocionálně odstíněných forem přitakání (*ano, ale ano, ach ano...*) a odmítnutí (*ne, ne ne, ale ne...*). Vysoká frekvence částic *ano* a *ne* ukazuje na zaměřenost mluvčího k maximálnímu projasnění vztahu já – svět. Vše se vyhraňuje, něčemu je třeba říci *ano* a něčemu *ne*.

Rytmus střídání otázky a odpovědi odpovídá jiné dualitě, uložené hlouběji v autorově výpovědi, ve střídání tezí a antitezí. Jako by se uvnitř monologu přely dva hlasy. Na syntaktické rovině je toto permanentní pulzování mezi tezí a antitezí patrné z vysoké frekvence výskytu adverbativních spojovacích výrazů (*ale, a přece, jenomže, zatímco...*). Potvrzuje se tím Mukařovského teze, že „čím ‚dialogičtější‘ je dialog, tím hustěji je významovými zvraty prostoupen bez ohledu na hranice replik“ (Mukařovský 2001: 112).

Dialogické ovzduší Hamletových monologů posilují také jiné rétorické či mluvnické prostředky, jako například zvolání nebo užití navazovacích částic („To dětem nikdy nestačí odpověď“ – Holan 2003: 136; „A už jsme jiní“ – tamtéž: 148).

Syntaktická výstavba věty není brachylogická, jak je obvyklé v mluveném dialogu. Většinou jsou výpovědi syntakticky kompletní, i když velká část z nich je graficky zakončena trojtečkou. Trojtečka zde tedy není znakem aposiopeze, spíše se takto naznačuje významová otevřenost výpovědi, která by se svou autoritativní, gnómičnou dikcí zdála uzavírat sama v sobě. Grafická pauza za větou jako by vyzývala vnímat pronesenou výpověď také samu o sobě (tedy bez významových vazeb na bezprostřední kontext), jako by chtěla zpomalit pohyb čtenářových očí prostorem textu a tak měla i časový rozměr: už teď je čas zaujmout postoj k vyřčenému – říkají trojtečky na adresu čtenáře. „Psát báseň znamená také vymaňovat se z ledového mlčení bílého papíru,“ píše Marie Langerová (2002: 396). A Holan jako by naopak okamžiky mlčení bílého papíru nad trojtečkou záměrně umisťoval mezi své výpo-

vědi. Jako by se vytvořením bílého místa/pauzy dával prostor k vyjádření oponentovi. A tak prostřednictvím trojtečky dospíváme opět k dialogu.

Hamletův monolog plynule (a relativně často) přechází v dialogy postav, latentní dialogičnost zde opakovaně vystupuje ze své potenciality a bere na sebe podobu rozhovoru figur, které Hamlet ve své promluvě tematizuje. To dokazuje silnou pozici potenciální dialogičnosti ve struktuře textu. Tyto rozhovory (a epizované pasáže) fungují v Hamletově promluvě jako konkretizace či demonstrace abstraktních úvah. Jako by se proud tezí a antitezí najednou dostal do mrtvého bodu a pokračovat bylo možné jen po změně kódu.

Přechod k replikové dialogičnosti s sebou jistě přináší nové významy, protože reflektované téma je nahlíženo z nového úhlu. V posledku ale nejde o rozvíjení tématu, spíše jako bychom se ocitali znovu na počátku tematického bloku a to, co nás třeba nepřesvědčilo při úvahovém přístupu, nyní máme možnost zakusit s notnou dávkou sugestivity a bezprostřednosti promlouvajícího hlasu navíc. Opět jde tedy o Hamletovu snahu odpovídat, přesvědčovat, definovat. Bachtinovými slovy řečeno, „pochopení je vždy do určité míry dialogické“ (Bachtin 1988: 323).

O pochopení, poznání a ještě spíše o definování jde Hamletovi především. V této skladbě se totiž velmi často setkáváme s jevem, který Irena Vaňková (spolu s Pajdziňskou) nazývá „básnickou definicí“ (Vaňková 2005). Hamlet prostřednictvím dialogického střídání tezí a antitezí směřuje k definování pojmů, které se z jeho pohledu zdají být klíčové pro lidskou existenci ve světě.

Nejde tu ale o vytváření žádných pevných pojmových struktur v podobě nějaké soustavy definic. Tendence k definování souvisí totiž ještě s jinou podstatnou charakteristikou Hamletova řečového gesta, a tou je polemičnost. Dobře je to vidět na pasáži, kde Hamlet reaguje na výrok (citát z dobové politické rétoriky): „Kdo nepracuje, ať nejí!“ (Holan 2003: 142). Bezprostředně po něm následuje otázka „Ano, ale co je práce?“ a po ní přichází výčet dvanácti možných definic práce (které ovšem spíše říkají, co práce pro mluvčího není, jsou totiž vysloveny formou otázky a je u nich

patrná distance mluvčího). Hledá se tu (básnická) definice práce, protože je zde přítomno cizí tvrzení, které si říká o zaujetí postoje a které vyvolává polemizující naladění.

Ale pro postižení zdroje tohoto polemizujícího gesta je třeba vrátit se k úvodní pasáži básně, jež je mimo jiné také metatextovou výpovědí nutně upravující čtení následujících Hamletových monologů. Básník zde o situaci rozhovoru s Hamletem, kterou reprodukuje z časového odstupu, říká: „Málo záleží, / zda nám do toho sykaly sliny / vytékající z úst spících cvrčků, / stavitelé púlnočních mostů, / stvořené tvořící, které si budovalo dvě hrobky, / přízraky, beroucí mzdu za věštby“ (Holan 2003: 132–133). V personifikované podobě se tyto rušivé a opozitní entity objevují ve výpovědi: „ale já stále vidím jeho škleb / nad lidmi, kterým je-li něco tajemstvím, / je jim i prázdnotou, do které / házejí celou svou vymiškovanou zuřivost...“ (tamtéž: 134). Následuje poměrně rozsáhlá charakteristika těchto lidí, z kterých se v enumeraci jejich vlastností stávají anonymní, indiferentní *oni*, neosobní, kolektivní bytost, od které se mluvčí distancuje a vůči níž je naladěn polemicky, ba pocituje k ní despekt.

Ale kdo tedy jsou *oni*? Především jsou to zuřiví odpůrci tajemství, kteří ztratili pokoru před nepoznatelným, kteří jsou osvíceni rozumem, „ale nevyzařují“, „nevěří“, chtějí mít vše snadno dosažitelné („bez vylití krve“), ale hlavně jsou zvědaví, byt jsou „hluší“. Tam, kde má člověk důvěřovat své iracionalitě, požadují empirický, materiální důkaz. Ale také (nebo spíš: a proto) „jsou už zavrženi, ale stále ještě nevyobcováni“ (Holan 2003: 134).

Bohatství intertextových odkazů k mytologii, historii, dějinám literatury a umění a podobně ovšem pozvedá Holanovu polemiku mezi *já* a *oni* nad úzký výsek historického času, v němž byla báseň napsána (i zdánlivě jednoznačný odkaz k dobové ideologické rétorice v podobě výroku *Kdo nepracuje, ať nejí!* může být stejně dobře parafrází svatého Pavla v druhém listě Tesalonickém: „Kdo nechce pracovat, ať nejí!“ – 2Te 3,10).

Oproti ostentativnímu sebevědomí a aroganci, proti materialismu a scientismu *jich* stojí Hamlet – podle básníkovy charakteristiky: „ne že by znal všechno“ a „ne že by byl moudrý“ (Holan 2003:

133n.), a to navzdory tomu, že jeho zkušenost daleko přesahuje lidské limity –, jeho opozitní a polemizující postoj, který se částečně osvětluje básnickovým výrokem ve prospěch jedinečnosti dění, které se mu jeví jako neuchopitelné prostřednictvím prosté empirie: „všechno zde / je zázračné jen jednou“ (tamtéž: 135).

Tyto metatextové výpovědi tedy formulují základy dialogické situace (vnitřní dialogičnosti), v níž se Hamlet při svých monolozích nachází, a podstatným způsobem osvětlují motivaci jeho polemizujícího, k argumentaci a definování směřujícího vypovídání o světě.

Je třeba dát za pravdu Přemyslu Blažíčkovi, který píše, že „základem a východiskem *Noci s Hamletem* je určitá myšlenková koncepce“ (Blažíček 1991: 164). Těžko ovšem souhlasit s jeho tvrzením, že „proklamativnost *Noci s Hamletem* je znamením tezovitosti a falešného uplatnění racionality v básni a že báseň se stává pouhým výkladem oné myšlenkové koncepce, její názornou ilustrací“ (tamtéž: 164).

Blažíček odhlíží od vnitřní dialogičnosti Holanovy básně, nevnímá, že text je permanentním sporem a teze či proklamace v kontextu básně je de facto příspěvkem do latentní diskuse, který může být vyvrácen. Svět básně hledá v tom, co je zobrazováno, tematizováno a stranou nechává jazyk a komunikační perspektivu. Nepracuje s faktem, že oním světem (a sjednocujícím elementem) je subjekt a jeho řeč. V našem pohledu je pro tuto skladbu určující významové dění, které je iniciováno Hamletovým polemizujícím řečovým gestem.

Jazykovým výrazem oné polemizující tendence jsou právě básnické definice mající nejčastěji formu lapidárního gnómického výroku, nebo naopak výčtu charakteristik definovaného pojmu, který jako by chtěl postihnout denotát ve všech jeho fasetách a ze všech myslitelných úhlů a tak minimalizovat eventualitu alternativní definice. Základní napětí a rozpor *Noci s Hamletem* totiž spočívá v tom, že jde o dialog, který se brání dialogičnosti, brání se pluralitě výkladů (vzpomeňme na povahu vnější dialogičnosti). Účinná komunikace je pouze jednosměrná, je třeba bránit iluzi poznání – skutečný dialog by ji bořil. Ale technicky (a gnozeolo-

gicky) je možná opět jen jako dialog. Pluralita je zachována, i když Hamletovo gesto je autoritativní a egocentrické, polemická dikce pluralitu naopak podtrhuje.

Tato básnická skladba se nyní jeví jako proud argumentace. Hamlet jako by se ve svých monolozích bránil a přel s neviditelným oponentem. Setrvává totiž v permanentní sebeobraně svého myšlenkového světa. Polemičnost v básni funguje jako obrana promlouvajícího (Hamletova) já, obrana vlastní identity. Holanův Hamlet brání svůj jazyk, svůj svět proti náporu jiného/jejich světa a jazyka, proti scientistním a ideologickým konceptům především. Jedinou (anti)ideologií je pro Hamleta umění, „umění jako dílo, abys nezpyšněl...“ (Holan 2003: 141).

Hamletova samomluva není typickou promluvou *já* k sobě samému. Na pozici *ty* je přítomen prototyp oponenta, či celé kolektivum, vůči němuž se *já* vymezuje. *Oni* – jejich přítomnost je tak naléhavá, že pronikají dovnitř subjektu – usilují o jeho vnitřní tvář, chtějí si ji přizpůsobit. *Oni* jsou v komunikační situaci *Noci s Hamletem* přítomni jako „blok“ uvnitř vědomí subjektu (Hamlet), „já“ se od tohoto bloku snaží vzdálit, distancovat se. V tomto vnitřním sporu jsou latentně „přítomny“ potenciální repliky.

Básník je tohoto (auto)komunikačního aktu svědkem, posluchačem, je ale zároveň strháván k polemickému naladění. V podobné pozici se ocitá čtenář, který je přítomen jako třetí u stolu; i u něho se předpokládá polemizující postoj, i jej zasahuje atmosféra sporu. Básník se pokouší Hamletovi oponovat, navázat dialog, ale zůstává také nakonec (jako čtenář) sám se svým rozuměním, se svým oponováním.

K funkci a smyslu dialogičnosti

Hamlet usiluje o celostní pohled, gnómu, o definování. Ne o konsenzus, ale o (sebe)prosazení, obhájení svého výkladu. Je tak pohlcen vnitřní polemikou, že vnější dialogickou situaci sotva vnímá. Takže vnitřní polemizující dialogičnost Hamletových monologů paradoxně motivuje protialogické tendence na vnější rovině dialogu.

„Všechno, jenom ne člověka / v záblesku přírody! Ten už našel / svou scénu, a to mne nezajímá...“ (Holan 2003: 168–169),

říká Hamlet v závěrečné pasáži básně. Nezajímá ho člověk, který už našel své místo, ale člověk, jenž hledá. Nechce stav, ale dění. Být vůči světu ve vztahu dialogu, hledat, bránit se přimykání k ideologiím, k hotovým konceptům; neustále vyjednávat svůj vztah se světem, udržovat tento vztah v jeho dynamice. To je stav, který skladba přenáší na čtenáře.

Noc s Hamletem je výzvou, ba provokací k zaujímání stanovisek, vytváření alternativních ucelených názorů. Provokuje k oponování. Dialogičnost založená na vnitřní rozpornosti a paradoxu čtenáře vrhá do nesamozřejmosti jazyka a myšlení v něm – nic není pro intelekt jednoduše dosažitelné, k cíli se postupuje narážením do protikladů, skrze ambivalenci se postupuje k pulzujícímu smyslu.

Alexandr Stich ve své holanovské studii píše, že „vztah je pro něho základní ontologickou jednotkou“ (Stich 1986: 155). Relacečnost, i v ní můžeme vidět motivaci silné dialogizace textu *Noci s Hamletem*: Holana zajímá promluva ve vztahu k jiné promluvě, zajímá ho sám vztah. Smysl lze snad nakonec hledat v samotné dynamice ptaní, odpovídání, v revizi odpovědí, jejich boření a zase v novém ptaní.

Literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog* (Praha: Odeon)

1988 *Eстетika slovesnej tvorby* (Bratislava: Tatran)

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice:

Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

ČERVENKA, Miroslav

1996 Sebeoslovení v lyrice, in M. Č.: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst),

s. 149–186

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha–Litomyšl: Paseka)

HOFFMANOVÁ, Jana

1992/1993 Mezi dialogem a monologem. Ke způsobům dialogizace monologických promluv v literárním textu, *Češtinář*, č. 2, s. 31–35

HOLAN, Vladimír
2003 *Spisy 8. Nokturnál* (Praha–Litomyšl: Paseka)

KŘIVÁNEK, Vladimír
2002 Ať tedy trvá noc!, *Tvar*, č. 2, s. 18–19

LANGEROVÁ, Marie
2002 Vizuální aspekty básnického díla, in *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 377–473

MUKAŘOVSKÝ, Jan
2001 Dialog a monolog, in *Studie 2* (Brno: Host)

MÜLLEROVÁ, Olga – HOFFMANOVÁ, Jana
1994 *Kapitoly o dialogu* (Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR)

PIORECKÝ, Karel
2004 Holanův Hamlet. K tzv. nesrozumitelnosti básně, *Tvar*, č. 12, s. 18–19

STICH, Alexandr
1986 Několik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie, in *Úderem tepny*, ed. V. Justl (Praha: Restaurace a jídelny), s. 138–158

VAŇKOVÁ, Irena
2005 Kognitivní lingvistika, řeč a poezie. Předběžné poznámky
<http://www.ucl.cas.cz/tmt3-vankova.doc> [přístup: srpen 2006]

PhDr. Karel Piorecký, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Dopis jako svébytná forma milostné komunikace v poezii Vladimíra Holana

OLGA KUBECZKOVÁ

Téma vztahu muže a ženy je v poezii Vladimíra Holana reflektováno v takové míře a v tolika nuancích, že střízlivý interpret se může pouze skromně pokusit o nástin této problematiky. Holanovy milostné verše současně otevírají celou řadu dalších témat, bez kterých by jejich pochopení nebylo úplné. Pojem láska, jak jej prezentuje toto rozsáhlé básnické dílo, odráží nejeden vpravdě holanovský paradox. Zahrnuje v sobě sebepojetí a sebelásku, duchovní a tělesné, být a mít v jejich existenciálním rozměru. Problematické je její otázka samoty jako vnuceného či jediné možného modu vivendi, stejně jako role pohlaví. Sémantické rozpětí pojmu láska lze objasnit například ve vztahu k motivům času, smrti, mlčení či k charakteru básnického prostoru. Jedním z klíčů k Holanově milostné poezii, nebo jinak řečeno jednou z možností, jak z určitého hlediska nahlížet na téma vztahu, se ukázal být dopis.

Připustíme, že název příspěvku se může zdát jako poněkud zavádějící. Nepůjde pouze o to, prezentovat dopis jako svébytnou formu milostné básně, ale poukázat i na jeho využití jakožto motivu, který naznačuje milostnou tematiku. Nejvýrazněji se v obou formách podílí na představě vztahu mezi mužem a ženou ve skladbách *Příběhů*.

Milostnou korespondenci tu lze považovat za specifický způsob komunikace. Odkrývá problematickou povahu vztahu, vybízí adresáta k reakci a přitom dává prostor pro prezentaci názorů a představ, které z různých důvodů nejsou otevřeny v přímém dialogu. V Prvním testamentu¹ má dopis ženy funkci pozvání

1] Skladba byla výraznou měrou ovlivněna Horovými překlady Puškina, zvláště *Evžena Oněgina*. Vedle totožné strofiky se mu První testament podobá právě funkcí dopisu (Justl: 1996).

a současně otevírá cestu k minulosti. Funguje zde jako důležitá stavební jednotka, tvoří třetí z jedenácti částí skladby a napájí energií lyrický i epický živel celé básně. Téma vztahu muže a ženy je v této básnické skladbě nahlíženo prizmatem temporality. Hrdina naplno prožije vědomí času určeného lásce. Dospívá-li subjekt soudobé drobné lyriky k přesvědčení o jedinečnosti okamžiku, který může být promarněn ve chvíli bezprostředně následující, či dokonce přítomné, pak je ve jmenované skladbě tento fakt uznán s odstupem celé etapy lidského věku. Až stáří donutí muže připustit smrtelnost lásky pro její neopakovatelnost i pro neschopnost komunikace. Cesta do kraje dětství, k minulosti a k milované ženě je znamenána pokusem odvrátit toto neblahé tušení, pokusem podpořit v člověku naději na návrat k idyle vzpomínky. Hrdina se snaží čas zastavit, vlastně jej ovládá, když hodinu setkání se ženou oddaluje. Stále však není schopen uniknout vlastním pochybám, úzkosti, z níž toto prodlužování osudné chvíle plyne. Konečně v něm dozrává zjištění, že schůzku nelze uskutečnit. Ani mužovy, ani ženiny pohnutky k ní totiž nevyplývají z podstaty vzájemné potřeby, lásky či touhy. V dopise, ve kterém jej žena k sobě zve, se objevuje i otázka po příčině. Z ní jasně vyplývá, že je to samota, vůle vrátit čas a oživit vzpomínky blízkostí toho, kdo byl zaniklých dějů účasten, nikoliv přirozená potřeba po sounáležitosti a porozumění. Pro mužský subjekt znamená již samotná výzva řešení nebo alespoň záblesk v mizerii osiřelého stáří, v bezvýchodné situaci dožívání i v temnotě vlastního nitra. To, co je v něm dopisem ženy aktivováno, je vlastně vzkříšená vůle ke změně a k životu. Vůle, která je nakonec vystřídána střízlivým přiznáním si falešné motivace při hledání lásky. Neboť jestliže „chcem budovat, co *nás jen* slaví...“, nebudeme úspěšní. „Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví“ (Holan 2002: 53) – tak zní závěr, v němž je nastolen problém sebelásky. V neschopnosti vydat se cele lásce hledíme zárodky neschopnosti nalézt adekvátní kód k dorozumívání. Nejenže si tento fakt hrdina přiznává již v průběhu své cesty, ale utvrzuje se v něm, když k ženě nakonec nepřichází. (Pokud za setkání nepovažujeme snovou představu muže v deváté části

skladby, představu, která je naplněna mnoha reminiscencemi dětství. Paradoxně si ovšem na tutéž nedokonalost řeči mluvčí nařká i v této fantazijní rovině.)

V Prvním testamentu se dopis ukázal být důležitým aktivizátorem životní potence a emocionálních vzruchů subjektu, stal se dynamizujícím činitelem epické složky pro zbylé dvě třetiny básně. V první části skladby Pršelo se stává pouze komplementem epilogu příběhu, potvrzením milostné deziluze, ale také její metaforou. Vzájemná korespondence milenců má dopomoci k obnově jejich vztahu, oba ji však nepřechtenou spalují. Neotevřený dopis jako znamení znemožněné sdílnosti a oheň spojený s destrukcí, avšak symbolizující také vášeň, vytvářejí příznačný obraz milostného konce.

Láska v první části skladby Pršelo nabývá povahy nepřirozeného způsobu koexistence. Klíčová formulace „byli spolu naučení“ (Holan 2002: 170) signalizuje převahu zvyku. Jen fyzická přítomnost a schopnost přizpůsobení však k trvání vztahu, jak se v následujícím líčení ukazuje, nestačí. Čas, který není vyplněn láskou, ale naučeným strpěním a uspokojováním tělesných potřeb, musí být zákonitě přerušen a zmarněn rozchodem.

Ve skladbách Prvního testamentu a Pršelo nelze zastřít jednoznačnou účelovost a aktivizační funkci korespondence. Smysl skladby s příznačným názvem Dopis se však zdá být určován jinými cíli.

Dopis je obsažený text mužského pisatele, reagujícího na krátký list ženy. Chceme-li se dozvědět, nač by měl odpovídat a k čemu by se měl vyjádřit, musíme se pokusit rekonstruovat v něm to, co bylo pravděpodobně náplní dopisu, který k němu dal podnět. Z veršů, kterými je žena oslovena, lze usoudit, že u muže hledá duchovní poradu a vyjasnění některých pro ni sporných existenciálních otázek. I přes naznačenou bezprostřední motivaci k psaní obsah mužského dopisu současně nenasvědčuje tomu, že by byl míněn jen jako odpověď. Vztah muže a ženy se spojuje s tématem situace individua a také s tématem umění. Úvodní strofa osvětluje možný důvod: adresát prvního listu, nyní sám pisatel, je ženou vnímán také jako básník. Klíčový pojem láska je v úloze, jakou sehrává v lidském životě, poměřován poj-

my báseň a bolest a v konfrontaci s nimi je právě on označen za „nezvyklost přizpůsobenou lidem“ (Holan 2002: 234). Text skladby v tomto smyslu zaplňují úvahy o paradoxech lásky – o trvalých pocitech osamění milenců, rozporu lásky a chťiče, o hrozbě sebelásky. Básník zde mimochodem parafrázuje některé ze svých dřívějších tezí.² O problematickém milostném citu uvažuje pisatel-básník v širokém kontextu existenciálních témat. Celý trs otázek, které pro člověka zůstávají trvale nezodpovězeny, dokumentuje řadou reminiscencí z kulturní historie, mytickými prameny počínaje a novodobými odkazy konče. Širokým temporálním rozmezím se snaží zvýraznit věkovitost těchto palčivých témat i nemožnost najít uspokojivou odpověď. Navíc svou dokumentaci doprovází působivou aktualizací příkladů ve využití dialogické formy, reflexivních a sebereflexivních pasáží. Jak zásadní charakter má dopis muže pro oba aktéry, dosvědčuje proměnlivost expresivního zabarvení textu. Vedle tónu apelu zde zazní i méně direktivní tón dobře míněné rady, ale stejně tak bezradnosti či povzdechu.

Navzdory tristnímu zjištění o povaze lásky se pisatel stále snaží najít východisko ve svém vztahu k ženě. Přírozenost lásky by zde měla být (oproti „naučení se“ ze skladby Pršelo) nahrazena alespoň „smilováním“. V daném verši se náhlou změnou formy oslovení vyjevuje, jak je pro mužský subjekt podstatné objevit uspokojivé řešení. V celém dopise muž ženě vyká, udržuje jistý, třeba i obdivný odstup, jeho výkřik z beznaděje je však zintimněn tykáním:³ „Jsem hoden smilování, odpověz mi, ženo z ženy?“ (Holan 2002: 230). Dopis tedy v této skladbě posloužil pisateli nejen jako možnost odpovědět adresátce, ale především se stal prostorem pro formulaci a promýšlení otázek týkajících se bytí s vědomím toho, že zůstanou otevřeny.

2] Například verš „Když se ke mně vzdálíš, to je možná láska...“ (Holan 2002: 235) odkazuje ke známějšímu „K tobě se vzdaluji“, verši z básně Píseň milenky ze sbírky *Vanutí* (Holan 1999: 59).

3] Tento postup zde ostatně není užít poprvé, jako znamení změny poměru k ženské bytosti byl uplatněn již v *Triumfu smrti* v básni Zmizelá katedrála.

Forma stylizované korespondence není v Holanově díle ojedinelá. Skladba *Dopis* má své kořeny zvláště v šestidílné básni *Dopis* ze sbírky *Kamení, přicházíš...* Opět se jedná o korespondenci muže adresovanou ženě. Impulz k psaní vzniká z potřeby rekapitulovat historii milostného vzplanutí, v určitém okamžiku konzervovat své vnitřní prožitky. Aby mohla být zachycena rozkolísaná citová rovnováha, k níž došlo setkáním se ženou, byla báseň rozdělena do několika oddílů, sugerujících představu několika listů, či spíše útržků, které byly napsány v záchvatu úsilí o přesné vyjádření silného dojmu. Útržkovitost navíc podtrhuje jejich formální uvolněnost: nemají začátek ani konec, působí jako výňatky z proudu vnitřních úvah. Mnohem častěji než ve skladbě *Dopis* v nich oslovení ženy kolísá mezi vykáním a tykáním. (Tento postup se zde zdá být ještě promyšlenější, stupňuje se, kulminuje a tlumí podle vzorce: vy – ty – my – ty – ona.)

Komparace obou stejnojmenných textů naznačuje jistý vývoj od sebestřednosti k vědomí spoluprožívání, od stylizované samomluvy k jasněji signalizovanému dialogu, ačkoli si forma listu uchovává v tomto pojetí a při této tematizaci roli víceméně zástupnou, kompenzující rozhovor muže a ženy.

Jiné funkce *dopis* nabývá ve skladbě *Toskána*. Podle autora básníkovy životopisu Vladimíra Justla Holan tuto skladbu „chápal jako rozloučení s tvorbou i se životem“ (Holan 1968: 410). Jako jistý vrchol v jeho tvorbě dovršuje *Toskána* autorovu představu o poezii, o směřování lidského života a také o úloze lásky v něm. Díky trojí perspektivě lyrického subjektu (mileneček, básník, člověk v blízkosti smrti) prezentuje trojjediný příběh člověka a jeho bytí, určovaného přirozenou potřebou sdílení, lásky, tvůrčí seberealizace a ovšemže i neodbytným vědomím času. Tento příběh přerůstá v alegorii jediného smyslu života, který spočívá v tom, že člověk stále hledá a podržuje si při svém hledání naději, jež právě u básníka vyvěrá z „šílenství bez konce“ (Holan 2003: 197).

Budeme-li číst *Toskánu* jako milostnou báseň, pak je zde zvýrazněna role ženského *dopisu*. Ten se v ní opakovaně objevuje

jako motiv podněcující dějovou linii a podobá se ženskému listu ve skladbě První testament.⁴ Stejně tak znamená pozvání. Přibližuje se i skladbě Dopis, protože je velmi krátký a dostatečně obsažný. Místo přesné formulace se čtenáři nabízejí verše, které charakterizují jeho přijetí mužským adresátem. Ten jej komentuje způsobem, z něhož je patrná dřívější zkušenost ze vztahu k ženě. Z pasáže je proto znát určité vystřízlivění, skepse, budí však také dojem osudové jistoty, že o budoucí schůzce je již rozhodnuto. Vyjádření muže by mohlo docela dobře posloužit jako stručný povahopis lásky v Holanově poezii:

Jde o konec prázdnin, o svatební noc
nebo o noční výslech. O pocit ubezpečení
nebo trestu. Ani v sebelásce
nemáme na vybranou.
(Holan 2003: 181)

Odhaluje tedy vědomí omezené časové platnosti vztahu, poukazuje na touhu subjektu po jistotě a záštitě, ale současně i na strach z nedorozumění, které by mohlo vést k bolestné zkušenosti. Poslední „věta“ citace zvýrazňuje stálou přítomnost a nebezpečí sebelásky. „Nemít na vybranou“ pak značí podřízenost fatalitě dějů, jichž je subjekt účasten.

Oproti Prvnímu testamentu není úvodní dopis ženy jediným hybatelem děje. Ženiny listy, respektive vzkazy, provázejí celou mužovu pouť, určují mu stále nová místa k setkání. Jejich více či méně skrývaná direktiva vyzývající ho k putování stupňuje jeho emocionální napětí. Dráždivost žena rovněž vyvolává způsobem doručení vzkazů: posílá mu je po dívenkách, jejichž ženství smí muž jen bolestně tušit. Každá z nich se jeví být příslibem příštího setkání s ní.

Pouť trýzněného milence však pozvolna mění charakter. Cesta

4] Na tematickou blízkost obou textů ostatně poukázal již Vladimír Justl, který souvislost obou skladeb představil ve studii Báseň jako příběh (Justl 1996).

za láskou se stává cestou ke smrti. Gordana,⁵ jak zní tajemné jméno pisatelky, se ukáže být pouze maskou smrti, která muže vede zákoutími středověkých italských měst, kudy kdysi dávno prošla jako morová rána. Symbolika a význam dopisu dosáhly skladbou *Toskána* vrcholu. Tento zvláštní způsob komunikace mezi mužem a ženou se posouvá za hranice milostné tematiky k otázkám lidské existence vůbec.

Několik příkladů dosvědčujících platné místo, které dopis v Holanově poezii zaujímá, nás vede k několika závěrům. List má především dvojí podobu. V prvním případě jde o užití dopisu jako stylizované básnické formy. Tento způsob se týká především mužského lyrického subjektu. Dopis ztrácí své charakteristické rysy, blíží se více automatickému záznamu proudu myšlenek. Jiné funkčnosti nabývá druhá podoba dopisu, která si typické rysy korespondence zachovává, ale zároveň se blíží krátké zprávě, výzvě, pozvánce. Neurčuje formu textu, ale jako důležitá motivická jednotka ovlivňuje jeho obsah, podněcuje jeho složku epickou. Zbývá jen doplnit, že jde o motiv dopisu ženy.

V souvislosti s danou charakteristikou je třeba upozornit ještě na několik textů ze dvou autorových posledních sbírek *Předposlední* a *Sbohem?* Názvy těchto lyrických čísel odkazují k prezentaci korespondence, respektive rozsahem spíše její části. Obě pojetí se v nich takřkajíc zúročila. Báseň Dopis I ze sbírky *Sbohem?* ztvárňuje znovu motiv ženského dopisu a zvýrazňuje jeho zásadní roli v životě mužského subjektu. Ostatní básně jsou stylizovány do podoby útržků z listu mužského pisatele, v němž se obrací k ženské čitatelce. Navzdory milostnému tématu není vždy jednoznačně zvýrazněna role muže jako milence. Projevuje se spíše jako rádce, moudrý přítel, který píše stroze, pojmenovává skutečnost bez obalu, nebo poskytuje útěchu. V některých básních je

5] Co se týče etymologie jmen Holanových postav, Vladimír Justl ve studii Báseň jako příběh upozorňuje na to, že básník „jednak vycházel z historických a lingvistických základů slov, jednak z jejich optické i zvukové podoby“. Jméno Gordana spojuje s představou gordického uzlu, ale poukazuje též na ozvuky ruského gordyj, česky hrdý, pyšný, a dokonce i na reálnou existenci tohoto jména (Justl 1996: 148). Nabízí se také vazba k francouzskému le gord, síť.

jako výchozí situace, na niž tyto básně reagují, formulován silný citový prožitek ženy. Opět je to tedy dopis muže, kde je zaznamenáno vnitřní dění, kde se uvažuje nad tím, co toto dění ovlivňuje. Za jistý posun považujeme nový účel takových úvah, ve větší míře zvyrazňující dopis jako zvláštní formu dialogu.

Literatura

HOLAN, Vladimír

1968 *Sebrané spisy 9. Babyloniaca* (Praha: Odeon)

1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2001 *Spisy 5. Propast propasti* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2002 *Spisy 7. Příběhy* (Praha–Litomyšl: Paseka)

2003 *Spisy 8. Nokturnál* (Praha–Litomyšl: Paseka)

JUSTL, Vladimír

1965 Horoucí odevzdanost do vůle poezie, in V. Holan: *Ptala se tě* (Praha: Mladá fronta), s. 209–231

1996 Báseň jako příběh, in V. Holan: *Testamenty* (Praha: Mladá fronta), s. 131–149

2001 Láska je skutečně smrtelná, in *Česká literatura na konci tisíciletí 2* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 657–668

KOŽMÍN, Zdeněk

2003 *Existencialita: malé eseje k Holanově sbírce Předposlední* (Brno: Masarykova univerzita)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

ZELINSKÝ, Miroslav

1993 Příběhy Vladimíra Holana, *Česká literatura*, č. 4, s. 368–384

Mgr. Olga Kubeczková, PhD., Ostravská univerzita

Povaha lyrického subjektu v Holanově sbírce *Na sotnách*

MARCELA PÁTKOVÁ

Vladimír Holan ještě dokončuje *Noc s Hamletem* a pracuje na *Toskáně*, když sbírkou *Na sotnách*¹ počíná nový život a s ním můžeme pozorovat i novou – a poslední etapu – básnickovy tvorby, do níž bychom vedle této knihy zařadili i sbírky *Asklépiovi kohouta* (1970), *Předposlední* (1982) a *Sbohem?* (1982) pro formální i obsahovou jednotu veršů, reflexi a sebereflexi autora nad sebou samým, nad tématy, která u něj nejsou nová, leč podána lapidárněji, sevřeněji, s výraznou vypointovaností a formální i významovou hutností.

Ptám se, jak si počíná *lyrický subjekt* v této sbírce, do jakého vztahu vstupuje se svým recipientem a počítá-li s ním vůbec. Už v jejím motu stojí: „...zdi tvé jsou vždycky přede mnou“ (Holan 1967: 7). Znamená tato absolutizace distanci od člověka? Záleží na tom, co v oné nedokončené větě zdůrazníme: *zdi tvé* – zdůrazňují, že jsi to právě ty, kdo onu zeď vytváří, tyto zdi patří tobě, ty jsi příčinou. Vytkneme-li adverbium, pak ne někdy, občas, ale *vždycky* a nikdy tomu nemůže být jinak. A přede *mnou*? Před samotným mluvčím stojí zdi, i když jsou někoho jiného, snad konkrétního, snad ta výpověď stojí jako obecně platné „pravidlo“. Pak se lze tázat: do jaké míry se mě dotýkají *tvé zdi*? Do jaké míry člověk s člověkem souvisí? Tento citát si autor vypůjčil od Izajáše: „Aj, na dlaních vyryl jsem si tě, zdi tvé jsou vždycky přede mnou“ (*Bible kralická, Iz 49,16*), nebo: „Hle, vyryl jsem si tě do dlaní, tvé hradby mám před sebou stále“ (ekumenický překlad *Bible, Iz 49,16*).

Propast – chápeme-li ji jako synonymum *zdi* – představuje též jistou překážku mezi člověkem a člověkem, ale i nezměřitelnou vzdálenost mezi člověkem a Bohem. Jedná se o jeden z četných

1] Pracujeme s prvním vydáním sbírky z roku 1967.

motivů této Holanovy knihy. Už latinské motto,² které sbírku uvádí – elidované souvětí z oddílu biblických Žalmů – v překladu zní: „Propast propasti se ozývá k hlučení trub tvých, všecka vlnobití tvá na mne se svalila“ (*Žalm* 42,8). Tato citace pochází z kralického překladu, v ekumenické verzi stojí: „Propastná tůň na tůni volá v hukotu peřejí tvých, všechny tvé příboje, tvá vlnobití se přese mne valí.“

Zed' i *propast* nemusí mít jen pejorativní konotace ve vztazích mezi lidmi samými i mezi nimi a Vyšší mocí, ale evokují i pocit ochrany, obrany, bariéry, hranice, které jsou nutné.

Nebudu tu rozvádět biblický kontext ani se pouštět do psychologizujících variací, k nimž Holanovy básnické texty bezpochyby svádí. Napadá mne jen, že právě pro to, kolik je v nich tematicky lidského, bez opouzdření krutého i něžného, co k člověku patří, že tu člověk stojí obnažen, tak jako v okamžiku prvotního spatření světla, než došlo k neuposlechnutí, že prostě *člověk* stojí v centru dění. Přesto tato podobenství a nástin jejich možného výkladu neuvádím náhodou. Celou sbírku *Na sotnách* vnímám jako básníkovu vizi biblického Edenu. Je to prostředí, v němž se pohybuje jeho *lyrický subjekt* a stojí v čase jakoby *na počátku stvoření* svého i světa s motivy stromu, jablka, Adama, Evy, hada, hříchu, ale i satana a pekla. Přesah od člověka jde směrem k „Bohu“, v obměnách „Kristu“, i když „je venku více vesmíru než Boha“ (Holan 1967: 62) a mluvčí se přiznává k „víře v Boha bez Boha“ (tamtéž: 125), ale i „Bůh má zaměstnání, jenomže nevíme jaké“ (tamtéž: 46) a člověk se točí kolem středu, kde „Bůh udělal kruh“ (tamtéž: 34). Sbírkou *Na Sotnách* pokládám za velmi spirituální, i navzdory, anebo možná právě pro onen vzdor mlučícího vůči Bohu. Výklad biblického podobenství, k němuž odkazují mota naší knihy, je soustředěn ke služebníku i městu, které nemá být zapomenuto a – řečeno archaicky – rozptýlený lid má být přiveden zpátky, do Země otců.

Důležité je totiž ono „zpátky“. Od počátku v knize *Na sotnách*, ale už třeba v *Příbězích* je patrný motiv hledání a *návratu*

2) *Abbyssus abyssum invocat in voce cataractarum tuarum.*

(nemám na mysli jen jednu báseň stejného jména). Najdeme tu „smrt vracející se k smrti“ (Holan 1967: 184) a „slzu“, „která vrací i posmrtný život smrti“ (tamtéž: 204). Je tu zřejmé stálé vědomí boží přítomnosti jako odpovědi na otázku po smyslu člověka, jeho odchodu z Ráje, návratu někam, jeho nutnosti někam patřit: „musíte se vrátit“ (tamtéž: 9) – nevíme kam. Ale: „kdo nás vrátí?“ (tamtéž: 103). Potom: „jistě to naleznete“ (tamtéž: 9) – nevíme co. Nebo: „nechoď tam tak často“ (tamtéž: 92). Opět netušíme kam. Mluvčí recipientovi něco důležitého tají. Důležitého proto, že o tom vůbec mluví, a proto, že o tom mluví opakovaně. A to z toho důvodu, že jednak sám neví – o tom svědčí velké množství otazníků, tázání se sama sebe: „Kdepak to asi jsem, když jsem tady“ (Holan 1967: 189), jednak záměrně klame vrstvením možných odpovědí, které své významy zmnožují, až jedno tajemství překrývá druhé. A jako by ani tady nescházela *básníková sebe-reflexe*: „překážíme i tomu, co zatajíme“ (tamtéž: 191). *Hustota a prudké střídání mluvnických osob* vede k překrývání, k pochybování, nejednoznačnosti, nedefinitivnosti, vždýt zároveň vůbec „není jisté, že jsme tam byli“ (tamtéž: 106). Návrat tedy navíc souvisí s místem i časem a jistě by stálo za samostatnou studii tento vztah podrobněji analyzovat. Lyrický subjekt prostě někde *byl* nebo *je* a nejednou i *my* s ním – jsme vtaženi, vtažováni do dění v básni: „Že se bojíme / vnitřních obrazů“ (tamtéž: 90), jinde: „Teprve vyšetřování a už odsouzení“ (tamtéž: 18). Jako by se něco podstatného již bylo událo. Situovanost básně je ještě složitější, když mluvčí komunikuje také s konkréty neživými a abstrakty: „Noci, má přítelkyně“ (Holan 1967: 89) nebo „Slzo, kde je tvá tíha...“ (tamtéž: 204) a tak dále. I tyto substance ožívají, a tak „jako ty vidle, také blesk přísahá“ (tamtéž: 141), a jejich naprosto přirozené včlenění do světa živých znesnadňuje hledání smyslu básně a zakrývá její ústřední motiv. Ten vlastně nikde není, neboť „předmět poznání“ se často mění v prostoru básně a vnímatelova pozornost se tak přesouvá na jiný „objekt“: „Řekněme, že by se *ho ptali*, / která to byla *chvíle*, / kdy bez odpovědnosti, neodvolatelně, / a tedy nesmyslně trval na tom, / že absolutní *vrah* nemůže zavraždit“ (tamtéž: 22; kurziva M. P.). Vidíme, jak se zvolna

přesouváme od „nás“, k „němu“, pak k „nim“, potom nás zajímá „chvilé“, nakonec „vrah“, zde navíc „absolutní“. (Na cestě ke smyslu si nevystačíme s lyrickým subjektem jako takovým, kolem něj se vlní magnetické pole dalších aspektů v básni, pokračující naši studii, která chce být spíš rozsáhlejší poznámkou k problematice, jež vyžaduje více prostoru.)

O někom či něčem dalším, tedy ve *3. osobě singuláru*, vypovídá lyrický subjekt v jednotlivých básních – jakožto gnómách, poučeních. Jde o filozofické úvahy mající vždy za předmět nějaký problém, i Bůh, i člověk se stává problémem filozofickým: „Člověk, sám otázka, / chtěl by být v otázce také odpovědí“ (Holan 1967: 98). Na mnoha místech se otázky hromadí: „Nemůže vykročit, nebo chce získat čas? / Po čem touží? Co se jí slibuje? / Je hynoucí nebo stydící se? / Leká se v myšlenkách nebo v pohlaví?“ (tamtéž: 203). A že „všechno v životě / přichází tak pozdě“ (tamtéž: 142), napovídá, že jsme opět už něco zmeškali. Recipient přijde vždycky pozdě, Holanovy básně jej předcházejí tempem rychlejším, než jaké jsme schopni vnímat. Jako by i *text předcházela sám sebe*, sám sobě nestačil: „To je ten zbytek cesty před tebou: / aniž popírá strom, / připravuje tě už jenom na keře a trávu. / A to je stárnutí: kde dosud nezaniká, / podléhá tomu, co zbývá. // Ó černé šaty, bílé od rubáše, jaká je barva nicoty, / když namalované se *vidí* v malířovi?“ (tamtéž: 199).

3. osoba plurálu pak odkazuje k „nim“, například: „Nevědí, kdo vejde do jejich prázdného prostoru, / prázdného proto, / že zapomínají“ (Holan 1967: 111), a jinde: „lidé chtějí vědět, / kam až sahá jejich moc“. Tyto texty lze považovat i za „poslepané“ výroky z deníkových záznamů, torzovité útržky z poznámkového bloku, výpůjčky z *Lemurie*, úryvky dopisů a s trochou nadsázky citáty, nejen o člověku a Bohu, o smrti, hříchu a potrestání a věčnému trestu za věčný hřích. Jsou to jakási moudra s poučením, radou nebo prosbou v závěru. Tady se potom objeví oslovení ve *2. osobě singuláru* nebo *plurálu*: prosím vás, / neničte ho, on se zničí sám! (tamtéž: 99), či dokonce výčitky: „Ale dělal jsi to...“ (tamtéž: 74), kde povětšinou platí, co říká pisatel, a čtenáři zbývá jen málo prostoru: „A Adam? Mohl být nesmrtelný / jen

jednou, ale umírá ustavičně“ (Holan 1967: 94). Tak se děje především tam, kde si mluvčí sám odpovídá (většinou stvrzujícími či výmluvnými pointami) nebo své výpovědi nedokončuje, myšlenkově ani gramaticky. Četné aposiopeze těchto „příběhů pro každý den“ může jednotlivý vnímatel doplnit o vlastní prožitek, zážitek: „kde se to pozná, když to není...“ (tamtéž: 83). Ale není toho někdy mnoho? Není příliš básní takto až moc stejných? Neunavuje to trochu?

V Holanově poezii jde o ustavičný *dialog*. Jedním typem jsou – méně častější – *přímé dialogy* v přímé řeči, explicitní, ojedinelé jako repliky:

Řekla: „Neměl byste žít
takto krutě sám... Smím přijít?“

Řekl: „Nebudu zde, až přijdete,
přítomný, až když odejdu.
Přijďte!“
(Holan 1967: 15)

Jinde text začíná *tak samozřejmě pokračujícím rozhovorem*, který se předtím odehrál buď v některé básni předchozí, anebo implicitně někde mimo text. Takový přístup dává básni dynamiku a udržuje kontakt s recipientem, jenž je tudíž stále ve střehu, i když se ho komunikační situace třeba vůbec netýká a rozhovoru mluvčího se sebou samým pouze naslouchá. V jednom případě se tak počíná báseň: „Ne, neříkej mi, že bys kdekoli“ (Holan 1967: 91), dál pak: „Ne ne, nikdy to neřekl“ (tamtéž: 123). Jde o texty začínající vyjádřením nesouhlasu, odporu, popření. Jinde: „Snad bys to neměla připomínat“ (tamtéž: 106) a jiné, samé dialogy. Podobnou funkci plní uvádějící spojka. Mluvčí jako by rovněž na nějakou předchozí větu *navazoval*: „Že jsi zmeškala vykročení / o bosou nohu“ (tamtéž: 114) nebo „Ale že i lásky může být příliš“ (tamtéž: 58), dále se pak setkáme s adverbium nebo zájmenem, například: „Takový cit tam vysíláme tajně“ (tamtéž: 82). Jako bychom věděli jaký. Zajisté – je vzrušující se tázat, ale

víme-li alespoň, kterým směrem, natožpak po čem. Nazvěme to *pseudodialogy*. Takových má recipient ale brzy dost. Stále nějaký „on“, „ona“, „ten“ a „tamti“. Je jich příliš, těch, které neznáme, těch, s nimiž si povídá lyrický subjekt sám, aniž by je čtenáři představil. A pak jsou tu navíc ti, kteří mají jméno, a objeví se v knize dokonce opakovaně, je jich tolik na tak úzkém prostoru. Čtème jednu báseň a představme si jednoduché rozvržení *autorské řeči*:

Vzpomínáte, nebo přicházíte na pomoc? → „Vy“, zřejmě vykání
ženě (2. osoba plurálu)

Vzpomínáte, a tedy přicházíte na pomoc? → „všechno“ (3. osoba
singuláru) → „Vy“, vykání

Pro všechno, co má jméno
a je osamělé, jste-li přítomna –
nevzpomínejte, nechoďte sem!

Chci slyšet děti, které → „já“, 1. osoba singuláru → „děti“ (ony)
nemají kam na prázdniny,
děti, které zůstaly v městě. → opět „děti“
(Holan 1967: 11)

Tady jsme si povšimli i 1. osoby v singuláru, ale její uplatnění ve sbírce je velmi sporadické. S čistou *ich-formou* se setkáme pouze v devíti případech, kupříkladu: „Opustil jsem se, maje naději“ (Holan 1967: 23).

Takový postup, jaký jsme ukázali na konkrétní básni, je jedním z důležitých principů stavby textů Holanovy sbírky *Na sotnách*. Nejednou se však kontinuita básně ztrácí, což provokuje a *recipient* se začíná obranně distancovat. Dostává se pak víc do popředí, neboť z dialogu se subjektem básně se dostal k dialogu se sebou samým a přesahuje tak rámec textu. I k takovým recepcím básně ze sbírky *Na Sotnách* vedou, protože na druhou stranu jsou tolik sevřené v sobě samých, tak obrácené do sebe a do svých významů a scvrklé svou imanentností, že vnímatel se nepozorovaně dostává mimo jejich prostor.

Zde je na místě podívat se na to, jak se chová *zvrtné osobní zájmeno* ve vztahu se *zdůrazňujícím a vytykáčím demonstrativem* „sám“.³

sám sebe: „vrah by mohl poznat sama sebe“ (Holan 1967: 13)

sám od sebe: „knihy, které se otvírají samy od sebe“ (tamtéž: 62)

sám v sobě: „hory jsou hluboko v sobě“ (tamtéž: 145)

sám před/se sebou: „vesmír, / který se na útěku před sebou, / setká se sebou“ (tamtéž: 60)

sám pro sebe: „jsme-li sami pro sebe, / proč chceme děj?“ (tamtéž: 89)

sám pod sebou: „chlapec pod sebou bývalým“ (tamtéž: 68)

sám u sebe: „noc je u sebe“ (tamtéž: 78)

sám za sebou: „směl sám za sebou zavřít dveře“ (tamtéž: 89)

sám proti sobě: „Ale jak se ubránit sám proti sobě?“ (tamtéž)

sám do sebe: „Že jdeš do sebe“ (tamtéž: 153)

sám bez sebe: „jsme každý sám daleko bez sebe“ (tamtéž: 183)

Vidíme, kolik jevů tohoto typu nalezneme v jedné sbírce ve variacích. Taková spojení odkazují *k osobě či věci samé*, k jejich podstatě. „Zdá se, že to bylo jenom *pomezí lásky*, / které vrátilo tebe v tebe / a mne ve mne...“ (Holan 1967: 108). Jsme zpět u návratu, u návratu k sobě.

Recipient se v jednotlivých komunikantech ztrácí. Přestává se orientovat v jejich vztazích, neboť o ty jde u Holana především. Možná tyto texty nepotřebují recipienta, který by je dotvářel, protože dávají příliš málo příležitostí k dotvoření.

A tak nezbývá než je uchopit jinou formou sdělení, jinými kódy, nejlépe opět a jinou – *poezií*.

3] Jevy představujeme od nejméně časté. Kvůli úsporosti uvádíme na ukázkou vždy jen jeden příklad.

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha–Litomyšl: Paseka)

ČTENÁŘ...

2001 *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*,
edd. M. Červenka a další (Brno: Host)

HOLAN, Vladimír

1967 *Na sotnách* (Praha: Československý spisovatel)

1988 *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrusus)

Mgr. Marcela Pátková, Jihočeská univerzita, České Budějovice

Poznámky k Blažíčkově interpretaci *Noci s Hamletem*

URS HEFTRICH

„Doba, kdy jsem psal *Noc s Hamletem*,“ konstatoval básník, „byla pro mne nejkřutějšími léty mého života. Ve své šílené samotě měl jsem dobré uzemnění, abych přijal a prožil všechny tehdejší hrůzy“ (Holan 1988: 405). Ze vzpomínky na okolnosti, během nichž vznikala *Toskána*, vyplývá, že toto zoufalství zrozené z izolace nabylo hrozivých rozměrů: „Připadalo mi už marné po tolika letech mluvení do zdi psát verše jako mrtvý pro mrtvé. Snad právě proto mne posedla vášnivá touha rozloučit se s vezdejším životem. Tak vznikla *Toskána*“ (Holan 1988: 413).

Přemysl Blažíček, který o Holanovi napsal první monografii, postihl ze všech vykladačů nejjasněji dobovou významovou vrstvu tohoto hermetického díla,¹ ale současně pokládal *Noc s Hamletem* za doklad krize v *dvojím* smyslu: nevidí zde jen umělce pochybujícího nad dílem, nýbrž pochybuje přímo o umělecké hodnotě díla samého. Je to kritika o to závažnější, že jejím zdrojem není ideologické zaslepení: svůj obdiv k básníkovi Blažíček nijak neskrývá a navíc je z těch literárních vědců, kteří se pokoušejí důkladně osvětlit i neproniknutelný text. Některá místa Holanovy noční rozmluvy s Hamletem ho však přivádějí k doznání: „Buď smysl dialogu míří do takových hloubek, které jsou mně [...] nedostupné, nebo je tento smysl pouze předstírán“ (Blažíček 1969: 564) – a nakonec ke kacírským úvahám o tom, zda Holan necituje Shakespeara jen proto, aby propůjčil slovům svých rozmlouvajících postav zdání významu, který by bez něj neměla. Je Hamlet u Holana jen poetickou ozdobou? Zlá, ale dobrá otázka!

1] Blažíček 1991. Příslušná kapitola byla publikována již dříve: Blažíček 1969, a z ní citujeme.

Holan povolal do centra své poemy právě tu postavu, která propůjčila svůj hlas asi nejslavnějšímu divadelnímu *monologu*: Hamlet se cítí ve světě sám. Osaměl takřka během jedné noci: otec zavražděn, matka ve vrahově objetí, mezi přáteli z dřívějšíka je to samý špicl – to je situace, v níž ho představuje expozice dramatu. Princ dánský se jeví předně jako čirá oběť bezskrupulózní politické moci. Jeho izolaci cíleně a úspěšně zařídí uzurpátor, který rozpozná Hamletovu popularitu a bojí se jí. „Dánsko je vězení,“² zní Hamletovo hořké resumé. Kdo si vybaví Holanovu situaci za stalinismu, rozpozná paralely mezi ním a Shakespearovým hrdinou okamžitě. Podle toho, co víme o okolnostech vzniku *Noci s Hamletem* a *Toskány*, zřejmě ani Hamlet, tím jak reaguje na špinavé politické intriky, není daleko od Holanova psychického rozpoložení z počátku padesátých let. Vzpomeňme si, že Holan mluvil o „vášnivě touze rozloučit se s vezdejší životem“. Slouží mu tedy Shakespearův hrdina opravdu jen jako postava, s níž se identifikuje, a *Noc s Hamletem* je pak něco jako český *Doktor Živago*?³

Věc je složitější. Holan se sice v Hamletovi zjevně zhlíží, ale nezatajuje jeho odvrácené stránky, což také znamená jeho *vinu*. Neboť Hamlet není jen *izolován*, nýbrž izoluje se sám a jako pachatel se ztotožňuje s tím, co bylo zprvu pácháno na něm. Oféliinu lásku, jediný čistý cit celé hry, převádí soustavně na rovinu obscenit, až se zoufalá Ofélie nakonec zabije. Jako polehčující okolnost přitom může sotva posloužit to, že nenávisť k ženám, kterou si Hamlet na Ofélii vybíjí, je vlastně namířena proti jeho matce. Na konci je hrdina osamělejší než kdy předtím; oproti začátku dramatu si za to teď ale může už jen sám.

Holan variuje předlohu charakteristickým způsobem: ponechává Hamletovi jeho misogynii, ale uhlazuje jeho nenávisť k matce, tu naopak převrací ve vyslovenou něhu. Tím přibližuje Shake-

2] Shakespearův Hamlet je citován v překladu E. A. Saudka.

3] Pasternakův román, jehož lyrický epilog začíná hamletovskou básní, byl napsán v letech 1946–1954. Také zde hraje osamělost ústřední roli: „Jsem sám, všechno klesá na úroveň farizejství,“ říká ruský Hamlet.

spearova hrdinu sobě samému: Holanovo těsné pouto k matce se projevilo v tolika verších, že dalo podnět k sestavení výboru s titulem *Matka* (1969). Na druhé straně tím ale Holan u mladého prince potlačuje podstatný motiv pro jeho temný pohled na druhé pohlaví. Je to o to pozoruhodnější, že vypravěč jako by s tímto hlediskem souhlasil: „i když pomyslíš na tak prsatou, / že řekneš: do foroty – jsi stále ještě bytost / zastavená v přechodném tvaru okřídlenou nenávisť / mezi mužem a ženou...“ (Holan 2003: 32), což neříká Hamlet, nýbrž básnický subjekt. Prekérní jednoznačnost! Připouští vlastně jen dvě myslitelná řešení: buď vypravěč skutečně *míní* to, co zde říká, a zkouší si získat čtenáře tím, že to nechá říkat *Hamleta* – nebo Hamletovými slovy diskredituje zároveň také hlas „lyrického já“.

Holan dává jasné znamení, názory svého hrdiny nasvěcuje v určité perspektivě. Vkládá mu do úst básnický dialog – což je hra ve hře, kterou (ovšem v jiném obsazení) zkoušejí i v Shakespearově dramatu: Hamlet se zde uplatňuje jako režisér divadelní skupiny. U Holana je inscenován rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou. Uvedení této klasické milostné dvojice působí nejdříve překvapivě, neboť na první pohled má Hamletův příběh s orfeovským mýtem společného máloco – nanejvýš tak tragické vyústění. Až na druhý pohled vystupuje příbuznost mezi oběma látkami: obě vyprávějí příběh náhlého osamění. Nápadné je, že se takové osamění uskutečňuje vždy ve dvou krocích, které můžeme v obou případech určit jako sled osudu a viny. Hamlet svou počáteční, nezaviněnou izolaci na dánském dvoře znásobí tím, že jízlivě odmítne Ofélii. Na konci je *doopravdy* sám, a to svou vlastní vinou. Orfeus ztratil svou milovanou hned dvakrát: Eurydika zemřela na hadí uštknutí. Tuto ránu osudu však neodvolatelně zpečetí až Orfeus: bohové smrti vyslyší jeho nárek a výjimečně mu umožní, aby Eurydiku navrátil zpátky životu – pod podmínkou, že se na zpáteční cestě z říše mrtvých nesmí ohlédnout. Orfeus nemůže pokušení odolat a připraví se o svou milovanou s konečnou platností *sám*.

Obě látky mají společnou esenci. Neztratíme však při jejím destilování právě tu jedinečnost, kterou spojujeme se jmény „Hamlet“ a „Orfeus“? Hamlet je posedlý myšlenkou na pomstu, a z obě-

ti se tak stává pachatel; Orfeus se při své milostné úzkostlivosti proviní proti příkazu bohů, a je krutě potrestán. Můžeme vinu prvního srovnávat s „proviněním“ druhého? Nenávist s jejím protikladem? Nemůžeme – a právě to je pointa Holanova *srovnání*. Hamlet a Orfeus se k sobě vztahují *antiteticky*. Dávají diametrálně odlišné odpovědi na stejnou výchozí situaci osudového osamění a ztělesňují tak dvě základní možnosti, jak reagovat právě na tu situaci, v níž se nacházel Holan na počátku padesátých let. Nabízí se tu především *jedem* postoj: hamletovské stanovisko se svým kolísáním mezi vztekem, šilenstvím a depresivním zážitkem hnu-su. Už zmíněná shoda mezi básnickým subjektem a Hamletem o „smrtné nenávisti k druhému pohlaví“ (F. Nietzsche) ukazuje, že takový postoj byl tehdy Holanovi velmi blízký. A to je jen nej-povrchnější srozumění mezi nimi dvěma. Holan dokonce svému Hamletovi dovoluje – hovořit v holanovských citátech. Když říká: „Srdce je tíha... Rozum jen váha...“ (Holan 2003: 60), je to poukaz na šťastná léta Holanovy rané básnické slávy, na sbírku *Oblouk* z roku 1934. Tam se nachází báseň *Probouzení*, která ostatně předjímá konflikt mezi člověčí láskou a mocí bohů smrti, konflikt, který je pro Orfea a Eurydiku ústřední. Hamletův pozdrav na rozloučenou – „báseň je dar!“ (tamtéž: 78) – cituje oproti tomu závěrečné verše básně *Slunce o hromnicích* z doby stalinismu. Ústřední téma *Noci s Hamletem* je tu už otevřeně načato. Dává-li ale Holan konečné slovo ve své poemě holanizujícímu Hamletovi, nedokazuje to definitivně, že Shakespearova postava je toliko hlásnou troubou českého básníka?

Opět je to orfeovské intermezzo, které takovémuto zjednodušenému pohledu na vztah mezi autorem a jeho postavou překáží. Holan se prostě nespokojí jen s tím, aby onen milostný příběh vyprávěl nově: on ho vyloženě staví na hlavu. Holanův Orfeus svou Eurydiku nerušeně odvádí domů. Už to není žádný tragický hrdina, nýbrž otec rodiny, který se nejdříve šest let bojí rizik cesty do říše mrtvých a pak ještě doufá, že to nějak zakryje tím, že své ženě něco namluví. Je to ovšem krátkozraká lež, neboť doma čeká dcera školou povinná, již „bylo něco přes rok“ (tamtéž: 50), když Eurydika zemřela. Dítě má sice klasické, ale vysloveně neřecké

jméno: Julie. Proč si Holan vybral právě Julii, když by stejný účel splnilo každé jiné české jméno? Odpověď dává druhý díl dialogu s Hamletem, který navazuje na orfeovskou mezihru.⁴ Jde o hrdinku z jiné Shakespearovy tragédie, v níž je čistá láska položena na oltář údajně vyšších zájmů: o Julii, „nejkrásnější dívku ve Veroně“ (tamtéž: 66). Hamlet vystupuje zjevně v Romeově roli, když prohlašuje, že miluje Julii „k věčnému nekonci“. Ale jeho maškaráda selže: cestu si nezadržitelně razí jeho nenávist k druhému pohlaví. Po sérii sadistických sexuálních fantazií sevře tenhle Romeo své Julii hrdlo. V Holanově konstrukci ale právě tím zničí plod lásky mezi Orfeem a Eurydikou – lásky, již před námi obšírně rozvinul sám Hamlet. Očividně to byla v jeho ústech opravdu jen „slova, slova a nic než slova“.⁵

Shledal-li Blažíček v *Noci s Hamletem* „proklamativnost“, „tezovitost“ (Blažíček 1969: 568), dotkl se tím důvtipně podstatného rysu tohoto díla. Právě v tom spočívá podle něj hlavní slabina poemy. Na cestě, kterou vyznačil, stačí ale učinit pár dalších kroků, abychom v této údajné slabině zahlédli sílu: proklamativnost Hamletových výroků odhalí v textu sám Holan tím, že je nastaví jako dva protiběžné, odporující si *hlasy* v jedné polyfonní kompozici. Hamlet-cynik zpochybní svou celkovou pózu, když nám vypráví romanci o Eurydice, kterou navíc ještě opatří happy endem. Hamlet-romantik oproti tomu zpochybní celé své vyprávění tehdy, když coby Romeo sevře Juliino hrdlo.⁶ Trik spočívá v tom, že se Holanův protějšek během rozhovoru plynule proměňuje z cynika v romantika a z něj zase v cynika – zatímco čtenář je nucen si myslet, že celou tu dobu jde o jednu a tutéž osobu. Hlubší smysl této hry se rozvine, když si uvědomíme, že Hamlet mluví nejen dvěma hlasy, jedním jasným a jedním pochmurným, nýbrž že pro ten pochmurný mu právě Holan propůjčuje svá vlastní

4] K třídílné symetrické kompozici *Noci s Hamletem* srov. Justl (1991: 179).

5] Shakespeare: *Troilus a Kressida*. Tato hra se ostatně také objevuje v kontextu *Noci s Hamletem* v příbuzné *Toskáně* (Holan 2003: 124).

6] Srov. Opelík (2004: 142): „Právě v tom, jak Hamlet opanován vášní ničivě zachází s láskou, tkví podobenství zlé doby, v níž Holanova *Noc* vznikala.“

slova. „Báseň je dar“ znamená také: „Má samota je k nesnesení.“ Bez odpovědi zůstává, zda z takovéto samoty, do níž ho uvrhl zlý osud, vede vůbec nějaké východisko. Které východisko rozhodně k cíli nevede, to nám sděluje *Tragický příběh Hamleta, prince dánského*. Holanova *Noc s Hamletem* říká v podstatě totéž.

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1969 Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty, in *Česká literatura*, č. 6, s. 561–582

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi Vladimíra Holana)*

(Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

HOLAN, Vladimír

1988 *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

2003 *Epische Dichtungen 3. Nacht mit Hamlet und andere Poeme*,

Gesammelte Werke 8, ed. U. Heftrich a M. Špirit (Köln am Rhein:

Mutabene Verlag)

JUSTL Vladimír

1991 „Credo, quia absurdum...“, in *A – almanach autorů*, č. 1, s. 163–183

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

Prof. Dr. Urs Heftrich, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

To potom zústaneme

ještě chvíli ležet.

DÍLA A SLOVA

Génius – Osud – Hudba – Smrt

RADOMIL NOVÁK

Vnější popudem k napsání prvního cyklu *Mozartian* bylo 150. výročí prvního uvedení *Dona Giovanniho* ve Stavovském divadle v Praze, o čemž svědčí poznámka v jeho úvodu („Psáno v Mozartově roce 1937“) a také známá Holanova vášeň ke starému, tajemnému a hermetickému umění, jeho nadšené studium hudby a výtvarného umění. Napsání druhého cyklu potvrzuje mnohem hlubinnější inspiraci – uchvácení osudem i géniem tvůrce a jeho dílem. Autor sám o tom píše: „Tragika Mozartova osobního života dolehla na mne tehdy opět a silněji [myslí tím léta první poloviny padesátých let, kdy vznikal druhý cyklus – pozn. R. N.]. Ano: tragika! Považuji W. A. Mozarta za největšího hudebního skladatele, za jednoho z nejtragičtějších hudebníků vůbec – i kdyby nenapsal nic jiného než předehru k Donu Juanovi. Je trapné, že většina lidí v něm vidí hravého rokokového tvůrce tónů. Mozart – toť zjev univerzální“ (Holan 1988a: 360).

Oba cykly *Mozartian* v sobě nesou výrazné stopy kontextu, ve kterém vznikaly. V prvním cyklu z konce třicátých let se básník prostřednictvím vysoké míry abstraktivizace snaží o co možná nejbezprostřednější vyjádření a zpřítomnění životních „obsahů“, přičemž ale jeho cílem není reflexe nějakého tématu vytrženého ze skutečnosti, jde mu spíše o drama a napětí duševních procesů a postojů s ním spojených. Toto drama se odehrává v procesu „sebeuvědomění“ poezie – Přemysl Blažíček tak pojmenoval vývoj, jenž postupně vymaňuje báseň z nadvlády myšlenky a řeč se stává jejím vlastním, do sebe uzavřeným zdrojem, básní samou.

Druhý cyklus, vznikající mezi lety 1952–1954, tedy v bezprostřední blízkosti *Bolesti* (psáno 1949–1955), se také nese v lyrickém tónu. Abstrakce a alogická nespojitost však ustupuje pod tíhou inspirace příběhem Mozartova života (zejména ozvuky jeho

pražských pobytů), který vnáší do lyrické atmosféry prvky epického náznaku. Zdeněk Kožmín podotýká, že Holan vytváří básně jako vyhraněné konkrétní životní situace, které jsou pro něj „vyhrocením významového napětí textu takovým směrem, aby tak mohl být postižen děj, v němž se rozhoduje právě něco osudově podstatného“ (Kožmín 1995a: 188). Budeme-li hledat (i přes odlišnosti v poetice) pojitko obou cyklů, bude jím fenomén geniálního hudebního skladatele. Jejich soudržnost je pak také „zvnějšku“ podpořena totožným názvem první básně prvního cyklu a poslední básně cyklu druhého (Bertramka). Genius loci pražské Bertramky se tak stává páteří celého díla, vytváří osobitou atmosféru, asociuje mnoho významů a kulturně-historických odkazů na místo, kde Mozart pobýval u manželů Duškových.

Kompozici prvního cyklu *Mozartian* tvoří osm číslovaných básní, které jsou opatřeny názvy. Texty jsou oproti druhému cyklu rozsáhlejší a samostatnější, jejich spjatost s Mozartem jako konkrétní historickou postavou existuje pouze v náznacích, jež jsou ponejvíce vyvolávány názvy. Druhý cyklus obsahuje třicet číslovaných textů kratšího rozsahu (od čtyř do osmnácti veršů) psaných volným veršem, pouze některé z nich jsou opatřeny názvem či symbolem – nelze však vysledovat klíč ke způsobu výběru a rozložení názvů. Samotný kompoziční princip bychom mohli vnímat jako princip více hudební než básnický a označit ho jako téma s variacemi, přičemž téma je exponováno už v prvním cyklu *Mozartian* (v našem interpretačním pojetí je čtyřhlasé: génius, osud, hudba, smrt) a v druhém cyklu s ním básník pracuje pomocí různých technik opakování. Vytváří tím jakési minicykly vždy s jedním vedoucím hlasem (motivem) a ostatními hlasy kontrapunkticky připojenými (například v úvodních třech textech druhého cyklu je vedoucím hlasem motiv génia – Mozarta, signalizují to zájmena psaná v textu kurzivou: *on, on, jeho*; „minicyklus smrti“ (vymezený texty XXII až XXVI), podobně „milostný minicyklus“, spojující texty IV, XII, XIII, XIV, XV, XXI). Zatímco vnitřním pojitkem mezi variacemi je už naznačené téma a jeho rozvedení, pojitkem vnějším jsou refrény, stejná strofická uspořádání, obdobné syntaktické konstrukce větných celků ve výčtech (většinou

v počtu tří), opakované využívání aposiopezí a kontrastů, užívání otázek, některých spojek a částic v syntakticky významných pozicích (ale, a, a přece, ano). Celou kompozici je možno hodnotit jako kruhově uzavřenou (končí variací prvního motivu – Bertramky).

Génius

V *Mozartianech* Holan do svého společenství géniů – Máchy, Shakespeara, Hamleta, Rembrandta – vřazuje fenomenálního hudebního skladatele Wolfganga Amadea Mozarta. V tomto kruhu na jedné straně výjimečných, na straně druhé jistým způsobem vyvržených (neboť jsou těmi „průměrnými“ nepochopeni a vytlačeni mimo teritorium lidského soudrženství – „aby nikoho nenakazili“) Holan nachází i sebe, svůj úděl, ale také možný zdroj světla, které by mu ukazovalo cestu z temného labyrintu života, z nicoty. Současně se zde projevuje touha vytrhnout se ze samoty a najít někoho či něco, co by tuto samotu ospravedlnilo, a proto „ono neustálé hledání nových a pozoruhodných předmětů, ona téměř nikdy neukojená touha po jim rovných a dorůstajících jich, s nimiž by se mohli sdělit“ (Schopenhauer 1994: 16).

Univerzalita těchto výjimečných zjevů Holanovi umožnila, aby vzdal hold pro něj největšímu hudebnímu skladateli, zároveň se však v obou cyklech inspirovaných tímto tvůrcem snaží dobrat intuitivní pravdy o světě a člověku, pokud si takto pojmenujeme jednu ze základních schopností géniů. Co je však údělem génia, jeho splátkou za dar mimořádné schopnosti hledat a najít pravdu? – Samota? Úzkost? Utrpení? Smrt? Paralela mezi Mozartem a Kristem v básni XXV přináší zprávu o pravém údělu génia: „Byl na ráně Boha a měl ji zahojit.“ To znamená měl zahojit všechnu bolest světa pramenící od počátku stvoření, stejně jako Kristus přinést naději a obětovat za ni život. Toto obětování zdůvodňuje Schopenhauer takto: „ten, kdo je velký, poznává se ve všem, a proto v celku [...] jde mu o celek, snaží se postihnout jej, aby jej znázornil, či vyložil, či prakticky na něj působil [...] oni – proti lidské přirozenosti – nedbají své vlastní věci, nežijí pro sebe, nýbrž pro všechny“ (Schopenhauer 1994: 33). Viktor Hugo ve svém pojednání o geniálních umělcích zmiňuje: „Géniové jsou dynastií. Ba

není jiné dynastie. Všichni mají korunu, i korunu trnovou“ (Hugo 1997: 15). Trnovou korunou je jim nepochopení a samota, protože jejich myšlení se týká celého makrokosmu, a překračuje tudíž hranice běžně chápajících lidí.

Génius značí velkého ducha. Blažíček říká, že „duch je silou, která člověku umožňuje přesáhnout sebe sama; a přesáhnutí danosti člověka je vlastním způsobem realizace ducha“ (Blažíček 1991: 46). Obvyklé příklady potvrzující tuto pravdu jsou u Holana posunuty k větší opravdovosti („Smát se sám sobě a nevědět o tom [...] milovat tedy někoho víc než sama sebe.“), jsou stupňovány („z plodu plodnější, z ovoce ovocnější“). Génius má symptomy bláznovství, je tím, kdo „věnčen rozpukek“ za cenu vnitřní rozervanosti a „vychýlenosti“ miluje (v tomto případě svou hudbou či svou poezií). Tvoření a láska k lidem skrze dílo je pro něj přirozeností.

Výjimečné postavení génia v lidském společenství koresponduje s výjimečným postavením Krista. Paralelně s Kristovým utrpením buduje Holan mýtus nový – mýtus o člověku, který bez přičinění vlastní vůle (což je další vlastností geniů),¹ to znamená, že „ze sebe sama“ jde „neprošlapanými“ cestami života, jsou mu cizí rezignace a kompromisy, má mimořádnou víru „ve svou věc“ a naprosto přirozenou oddanost „této věci“, ale ne pro sebe, nýbrž pro všechny.

Výsadou těch, kteří jsou schopni být „pouze čistým poznávajícím subjektem, jasným okem světovým [...] s takovým stupněm rozvahy, kolik je třeba k tomu, aby zřené mohlo být opakováno dobře uváženým uměním“ (Schopenhauer 1994: 15), je odpouštět. V jednom ze závěrečných textů slyšíme na půdorysu úsečného dialogu v otázkách skrytou obžalobu „průměrných“ („Kdo se ti to vysmíval?“, „Kdo to na tebe křičel?“), poslední odpověď však chce jen odpouštět („Už se nepamatuji.“; „Nemohu si vzpo-

1] Stojí tedy nad všemi, „slyší“ to, co „oni“ neslyší, protože „jeho intelekt je odpoután od vůle, tedy od osoby, nezakrývá to, co se k ní vztahuje: svět věci, nýbrž uvědomuje si je zřetelně, vnímá je, jak jsou o sobě, v objektivním názoru“ (Schopenhauer 1994: 27).

menout.“ – XXVII). Jedině hudba (tajemný ženský objekt; „ona“) s ním mlčí, a je tudíž v harmonii – dalo by se říci, je s ním jedno tělo a jedna duše, neboť je pro něj tím, čím byl Kristu Duch Svätý – tedy dárkyní milosti a mostem k transcendentnímu přesahu sama sebe.

V prvním cyklu *Mozartian* nalézáme téma geniality spíše v náznacích, jako by byl básník více uhranut tragikou individuálních životních osudů skladatele, básníka, člověka. V Adagiu h moli se setkáváme se snahou posunout slovo vstříc hudbě nebo tichu, protože kde jinde nalezneme „bezřečí“, tedy „Podstatu“ či „Smysl“? Básník sdílí se svým skladatelem společný časoprostor, kde ticho a hudba jsou jedno. Uměním géniovým tedy je vytvořit tento časoprostor, ve kterém je pozemské transcendováno v rajské, časové v univerzální.

Snad nejpřesnější a nejobsáhlejší „definici“ génia Holan podává v posledním verši celé skladby: „Ale génius je ustavičná přítomnost...“.² Hodnotami, jež existují nezávisle na našem bytí, nezávisle na čase a které mají nepřetržitou kontinuitu, je Holanovi poezie a také Mozartova hudba. Přítomnost génia bychom mohli chápat a vnímat jako záruku dalšího vývoje, potvrzení smyslu tohoto vývoje, jisté „světlo“, které nás vede vpřed. Tato přítomnost však v sobě nese svou minulost i budoucnost. Zní-li Mozartova hudba, pak se v nás probouzí, námi prostupuje a sjednocuje minulost, přítomnost i budoucnost, v tom je působení ducha geniality univerzální.

Osud

Básník vyvolává názornou přítomnost Mozartova osudu pomocí abstraktních metafor. Známé skutečnosti jsou jimi zvnitřněny, dostávají ráz mýtu. Básník pojmenovává a přibližuje zřetelnému

2] Stejný verš najdeme v závěru básně Rembrandt ze sbírky *Na postupu* (verše z let 1943–1948, vyšly 1964) (Holan 2000: 178). Báseň má také podobnou strukturu jako báseň XIII z druhého cyklu *Mozartian* (Holan 1999: 199). Ripellino (1968: 37) v Holanově tvorbě nalézá některé výroky, souvětí, metafory i celé pasáže putující z básně do básně v mnohonásobných variacích. Jsou pro něj zkratkami a kondenzátory básnické energie.

vědomí to, co ostatní pouze cítí, neboť oni díky svému subjektivnímu poznání „uvědomují si věci ve světě, ne však svět; své vlastní konání a utrpení, ale ne sebe“ (Schopenhauer 1994: 28).

Mozart, který zvláště v prvním cyklu vstupuje do textů ne jako historická postava se svým příběhem, ale především jako symbol tragického střetu génia s osudem, jako symbol, ve kterém se sváří všechny polohy života (vášeň, melancholie, vzdor, pokora a tak dále), touží po harmonii, avšak vždy je nějak roztříštěn, znejistěn a rozkolísán. Osud může být na jedné straně laskavý a vstřícný, dává mu prožít blažené chvíle zvláště jako plodnou a výjimečnou tvořivost (IV Setkání), na druhé straně je ale „přístrašným hlasem“, ozvěnou zkázy, lhostejnosti a klamu. Nic nemůže zmenšit „osud na spadnutí“ (VII Černý posel).

Osud jako personifikovaná životní síla, která v sobě spojuje démoničnost s andělskostí a kormidluje náš život do neznámých a mlhou zkalených vod, se objevuje hned v prvním textu druhého cyklu. Tíha osudu jako by tady byla umenšována nesmírnou silou zjevení génia, je však vyvažována jeho bolestí a samotou – stálými průvodkyněmi Mozartova i Holanova osudu. Básník je proto na Mozartově straně i v době jeho slabosti a touhy uniknout (XI), protože ví, že bolest, kterou nese, není pouze jeho vlastní bolestí, ale bolestí celého světa (stejně jako Kristus cítí a vykupuje hříchy celého světa). Není však úniku, vždyť jediný prostor, kam bylo možno utéci – dětství a matčina náruč –, je ztracen („Cožpak jsme neztratili dětství?“, XI).

„Čas naplněný lidmi je šílený“ (XII), avšak bez nich mu zůstává už jen samota: samota velkého tvůrce (XX Po koncertu), samota bez milované ženy mající atributy tmy, ledu, nespavosti, žárlivosti, lásky bez víry (XXI), samota lidské opuštěnosti v atmosféře předzvěsti smrti spojená s touhou po lidském hlasu („ale ten hlas by stejně musil mlčet, ba mlčeti jazykem *svátečním*...“). Nakonec není samota vykoupena ani hudbou – oním „zábleskem či vnuknutím“, jak Jiří Trávniček pojmenovává „chvíli, jíž jsme v držení někoho či něčeho mimo nás“ (Trávniček 1996: 72), ale je stupňována a prolamuje se k samotě a smrti.

Otázka kladená Bohu, zda-li je možné přemoci osud, má řečnický charakter a ústí ve skepsi vůči lidem. Křivda, kterou způsobil

osud Mozartovi, splývá s nepochopením a bezcitností společnosti, jíž je génius obklopen. Naplňuje se známá pravda, že géniovo umění přesahuje její chápání, stojí nejčastěji v rozporu se svou dobou a teprve čeká na budoucnost, jež mu dokáže naslouchat, neboť jeho současníci si jeho přítomnost neuvědomují, jsou „hluší“.

Klíčová úvaha „čím je osud před Bohem...“, která poznenáhlu vyrůstá z dění básně Don Juan (IX Don Juan), souzní spodním tónem s tragičností Mozartovy opery. Poměřování těchto dvou fenoménů – osudu a Boha – končí v nedořečení. Je to podnět k úvaze, ne hotový koncept. Ať však osud nebo Bůh, je tady síla, která řídí onu „vzdálenost“ či „blízkost“ mezi životem a smrtí, je vykonavatelkou spravedlnosti, ale přináší zároveň smutek a smrt. Přesto je však čím dál tím víc vyjevovaná tragičnost („Cítíš budoucně skonalý čas“ – X) opakovaně (v závěru několika textů pomocí refrénu) vyvažována krásou. Znovu se podle tvaru zájmena „nám“ potvrzuje myšlenka „služby“ géniova umění člověku. Krása ho vykupuje z nicoty a prázdna.

Holan v *Mozartianech* nepřináší odpověď na otázku „co je osud?“, „jakou úlohu hraje osud v našem životě?“, nýbrž chce zachytit drama, ve kterém se život člověka sráží s osudem i obrovské napětí vyrůstající z přijetí osudu a jeho naplnění. Přitom však nesledujeme popis tohoto dramatu, ale jsme „v něm“, „uvnitř“, jsme nuceni ho prožívat. Géniovův osud spěje k tragickému závěru tím rychleji, čím silněji se jeho poznávací síla odpoutává od vlastní vůle. Je to jako propast, do které se nezadržitelně řítí, i když propast obrácená dnem vzhůru.

Hudba

Hudba je pro Holanovu poezii zcela zvláštní, polyfunkční kategorií vyjadřující přesah z roviny pozemské do roviny metafyzické („a hudba po něm dědí / pomezí, jež se trhá / k lidskému pouze podobou“; III Stín psaný pro soprán). Řečeno slovy Schopenhauera, „hudba se od všech jiných umění odlišuje tím, že není odrazem jevu či správněji adekvátní objektivitě vůle, nýbrž bezprostředně odrazem vůle samé, a tedy podává ke všemu fyzickému ve světě to metafyzické, ke všem jevům věc o sobě“ (Schopenhauer 1998: 214).

Hudba současně zastupuje tu „světlejší“ polovinu géniova života, přitom však je i zdrojem jeho rozpornosti. Ta je sice překonávána směrem k harmonii, ale nikdy překonána není, „je něčím žádoucím, protože pravdivým“ (Blažíček 1991: 45).

V *Mozartianech* je hudba prostředníkem mezi básníkem a skladatelem, mezi géníem a světem. V *Blaženosti* je název básně hned v úvodu propojen s motivem hudby „rajskými štulci do očarování“. Ve *Stínu* psaném pro soprán ve spojitosti s hudbou Holan užívá slova zázrak, jako by tady byla zvažována hranice, jež rozděluje to, co je lidsky možno vnímat, a to, co je absolutní. Zázrak nelze pochopit a hudbu také není možné pochopit zcela. Abstraktní – a tím i neobvyklé – slovo *stín* v názvu je zřejmě vyjádřením teprve rodícího se obrazu (jenž je ve stínu zrcadlen), který ještě nestvořený je krásnější o naději a zároveň bolestnější v jeho uskutečnění, už bez naděje. Jako zázrak je označena také *jeho* (myslí se Mozartova, géniova) odpověď na trojici otázek tázajících se po smyslu našeho bytí ve svébytném „trojforismu času“ (viz III). Odpovědí je dílo géniovo, které „není věcí k užítku [...] je tu pro sebe samo [...] jak čistý výnos bytí. Proto jich zažívání uchvacuje nás v hloubi duše: protože se vynořujeme při něm z těžkého pozemského ovzduší nuzoty“ (Schopenhauer 1994: 38).

V lexikální rovině je tematika hudby propojena s konstantními slovy, například *slavík, anděl, ráj, ticho, krása* a *milost*. Synonymem pro hudbu se v druhém cyklu básní stává žena, najdeme v něm jakýsi minicyklus propojený milostnou tematikou. Ženský objekt zůstává anonymním a tajemným, jeho uvedení do textu (IV) je okamžikem zasažení, okamžikem, kterým je lyrický objekt (Mozart) vytrhnut samotě, momentem sbatření. Je současně perspektivou i nevědomým počátkem směřování od čistoty k vášni, od nevinu k vině, od duše k tělu. Je to proces, ve kterém se naplno projeví barokní dualita³ duševního života člověka, přičemž jeden pól je zakotven v tělesnosti a druhý směřuje k ryzímu duchovnu.

3] Barokní rozměr přiznává Holanově poezii Angelo Maria Ripellino a Jiří Trávniček. Pro zaujetí hudbou a hudebními nástroji Ripellino Holana spojuje s českými barokními umělci, jako je Bedřich Bridel, Jan Kořínek či Felix Kadlinský (Ripellino 1968: 32).

Poslední verš nás vede k myšlence ztotožnění onoho milostného ženského objektu s „hudbou“, možná by ho bylo možno chápat jako metaforu setkání génia s hudbou – setkání, které géniovi přinese u budoucího potomstva slávu. Prodlévání v milostném opojení má ráz blažené kontemplace, snového stavu mystického vytržení. Jeho vyvrcholením je konstatování, „že zázrak je vše, co žije přítomnost Boha, / co člověk dosud nepokazil...“ (XVI).

Hudba se bude v obou rovinách (přímo nebo projektována do milostné tematiky) objevovat až do konce cyklu. Opačný pól milostné tematiky představuje nepřítomnost milované ženy (XXI). Láska sice propojuje a dynamizuje dění, je to však láska bez víry, plná šalebných představ, žárlivosti, cizoložství. Traumatizující pocity zpodobněné personifikovanými střevíčky z ledu prostupují do vztahu, harmonizují se teprve táním a návratem k „němu“. V závěru přichází dívka nesoucí kytici černých růží. Spojením ženského objektu (hudby) s černou barvou tak nevyhnutelně přichází smrt. Hudba ve všech proměnách, ukotvená v tajemství milostného vztahu mezi ní a jejím tvůrcem a stojící vedle něj i v okamžicích rychle se blížící smrti, je svědkem naplnění tragického osudu génia.

Smrt

Smrt je jednou ze základních otázek Holanovy básnické filozofie.⁴ Odpověď na ni nemůže být nikdy jednoznačná, protože pravda se rodí a ukrývá v napětí mezi kontrasty (černé klíče – bílé krvinky). S každým tvrzením („Říkal, že smrt je klíčem / k opravdivému štěstí.“) je tady vždy místo pro jeho protiklad, jeden poloprostor potřebuje druhý proto, aby mohl být zcelistvěn a znovu znejistěn.

V úvodní Bertramce samota a opuštěnost místa korespondují se samotou lidskou, jsou důsledkem marného čekání a toužení. Ticho nehybné samoty anticipuje drama a blízkost smrti ve střetávání pozemskosti a nezemskosti, v údělu marnosti, nicoty a žalu. Minulostí se ozývají ještě „hřmoty“; je to období dětství, které rodí

4] Jaroslav Seifert v jedné ze svých básní o Holanovi poznamenává: „Bydlil pár kroků odtud / a se smrtí se dobře znal. / Je jí tady všude plno“ (Seifert 1996: 20).

touhu „být“, přítomnost už je však jen neproniknutelné ticho, je destruktivní, neotevívá perspektivu pro zápas o překonání samoty, „kde zápasil by vesmír se slzou“. Drama provázené nocí a stíny ústí ve smrt, jen Bertramka zůstává pevným bodem.

Černý posel přináší smrt a zkázu, je ozvěnou smrtelnosti a hlasem „přístrašným“ (VII Černý posel). Současně vede ruku osudu, proti které jako jediný soupeř stojí krása a milost Mozartovy hudby (IX Don Juan). Předzvěst smrti provází hořká ironie. Samotou, bolestí a také touhou uniknout (opilství) vstupujeme do závěrečné scény celé tragédie. Už nic nemůže zmenšit „osud na spadnutí“. Ani paradoxní únik od hudby – jeho jediné spásy – nezastaví samohybný mechanismus prázdnoty (XX Po koncertu). Tvůrce se cítí opuštěný i se svou hudbou, jež ho začíná děsit (Rekviem), protože mu nastavuje zrcadlo a ukazuje cípek nejasné budoucnosti (XXIII Mozart na Kampě).

Zvláště v poslední třetině druhého cyklu *Mozartian* představuje smrt vedoucí hlas. Drama probíhá synchronně s přírodním cyklem, podzimní slunce a déšť předjímají blízkost smrti, taktéž symbolizovanou hudebními motivy („Černé klíče, černé noty, černé pauzy“; „pedálová harfa se spuštěným závojem pavučin“) i pozdní hodinou, v níž se dění odehrává.

Hra v kulečník jako metaforizovaný život (XXII) propojuje černou (smrt) a bílou (hudba, život). Mezi nimi pulzuje osud. Stále se stupňující úzkost evokuje řečnickou otázku: „Je všemu konec? Nebo má se ještě dočkat, / že pění náhrobních kamenů / vyjde litografované vydání jeho Rekviem?“ (XXIV).

Každým textem jsme o krůček blíž smrti. Paralelou s trpícím Kristem celý „minicyklus smrti“ vrcholí. Duchovním směřováním a cílem géniů je ulehčit „lidský rmutný proud“, proto je Mozart Holanem přirovnáván k alkyonovi (mořskému ptáku v řecké mytologii, pokládánému za věstitele klidných dnů za zimního slunovratu) a andělovi, „neboť patřil celému ráji, ale jen části země, / jen některým jasům, ale všem tragédiím“. Téměř dokumentární, strohý (Holan zde užívá velmi krátké větné celky) a úsečný popis Mozartova pohřbu jen dokresluje celou tragédii géniova osudu (XXIX †). Zůstává jen ticho a „stínové kresby“ na zdech Bertramky mlčky zrcadlí odlesky dávného osudu.

Svět *Mozartian* je imaginárním básnickým světem, vytvářeným však pod tíhou skutečnosti.⁵ Pokusili jsme se ho rekonstruovat pomocí čtyř základních opěrných bodů – génius, osud, hudba, smrt, jež pro nás vytvořily základní „interpretační prostor“, obkružovaný velkolepou myšlenkovou aktivitou básníka. Tato aktivita směřuje od vnějších okolností, průvodních skutečností Mozartova osudu ke snaze o objektivní poznání světa a jeho zákonitostí, od příběhu k abstraktní ideji, od útržků z Mozartovy existence k intuitivní pravdě o podstatě života.

Mozartiana odrážejí duchovní spojení mezi básníkem a Mozartem, nadčasově zrcadlí tragiku osudů obou tvůrců, jejich vyvržení ze společnosti (bláznovství, rozervanost) a osamocení, neustálý zápas se samotou a nicotou. Oba jsou hledači pravdy, věčných idejí jako trvalých a podstatných forem života, jsou podobní novodobému Kristu, který odpouští průměrným a stále bojuje se svými pochybnostmi, když poznává, že není vykoupení a naděje. Ono hledání pravdy je spojeno s hudbou, která není jen poutem mezi skladatelem a básníkem, ale něčím, čím může člověk přesáhnout svou pozemskost a najít ospravedlnění pro svou další existenci. Hudbu zde můžeme vnímat jako paralelu poezie: obě umění představují pro své tvůrce útočiště, šťastné chvíle tvořivosti, mnohdy jediný smysl života a způsob sebevyjádření. Na druhé straně však také klam, zkázu a lhostejnost.

Holanovo hledání je v mozartovských cyklech především hledáním sama sebe v dramatu identifikace a konfrontace s osobností Mozarta, ale také nalézáním možné cesty pro další bytí v tomto nicotném a stále zmarňovaném světě. Básník a skladatel se pohybují ve stejném prostoru hudby a ticha, pozemského a rajského, časového a univerzálního. V jejich genialitě se sváří anděl s démonem, jsou prověřovány základní životní hodnoty a postoje. Sřet geniality s osudovostí probíhá uprostřed nezachytitelného myšlenkového toku, v němž se básník zrcadlí v osudu podobně naladěného génia, touží po sebepoznání a sebeuskutečňování.

5] Z. Kožmín i P. Blažíček se shodují v tom, že i když je Holanův svět poezie „sám pro sebe“, vždy vzniká pod dojmy objektivní skutečnosti (Kožmín 1995c: 172).

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

BRABEC, Jiří

1963 Holan, in *Jak číst poezii* (Praha: Československý spisovatel)

HOLAN, Vladimír

1964 *Noc s Hamletem* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1988a *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

1988b *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon)

1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Litomyšl – Praha: Paseka)

2000 *Spisy 2. Ale je hudba* (Litomyšl – Praha: Paseka)

HUGO, Viktor

1997 *Géniové* (Brno: Vetus via)

KOŽMÍN, Zdeněk

1995a Drama lyriky, in Z. K.: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 186–191

1995b Holanova rekonstrukce světa, in tamtéž, s. 167–170

1995c Krajnost Holanovy poezie, in tamtéž, s. 171–180

RIPELLINO, Angelo Maria

1968 Úvod k Vladimíru Holanovi, *Host do domu*, č. 2, s. 31–37

SCHOPENHAUER, Arthur

1994 *Génius. Umění. Láska. Světec* (Olomouc: Votobia)

SEIFERT, Jaroslav

1996 *Seifert cantore di Praga* (Praha: Vela)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1996 Bytí skrze ne-bytí, in J. T.: *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 68–84

VOLEK, Tomislav

1973 *Mozart a Praha* (Praha: Supraphon)

WEISS, David

1977 *Mozart člověk a génius* (Praha: Odeon)

Ing. Mgr. Radomil Novák, PhD., Ostravská univerzita

Holan a Blatný, hloubka a povrch?

ANTONÍN PETRUŽELKA

Vladimír Holan bývá považován za umělce majícího kontakt s hloubkou,¹ zjednodušeně řečeno vážného a moudrého. Jindřich Chaloupecký četl jeho básně jako zaklínadlo, „které rozhodává skutečnost, a obnovujíc ji, činí ji prudce odlišnou od všeho, čím byla“ (Chaloupecký 1991: 209). Přemysl Blažíček připojil k analýzám jeho tvorby úvahu o filozofii a umění: „Zatímco [...] pohyb filozofie je spirálou směřující vzhůru, je tentýž pohyb umění do hlubin strhujícím vírem“ (Blažíček 1991: 231). Bohumil Doležal zaznamenal vedle „precizace tvaru“ také „předestření uceleného a konec konců ideologického výkladu světa“ (Doležal 1996: 509)². Poetika Ivana Blatného je v mnoha ohledech jiná než Holanova. Václav Černý postřehl, že „jedinost projekční plochy je odmítnutím soudů, jež sám svět pronáší o důležitosti nebo nedůležitosti svých věcí“ (Černý 1992: 739). Antonín Brousek dospěl k názoru, že v exilových básních se „z hlubin paměti vynořují souostroví skutečností“ (Brousek 1987: 14). Z hlediska opozice mezi hloubkou a povrchem uvažoval o Blatném i Zbyněk Hejda: „Je nepředstavitelné, že by napsal meditaci typu Holanovy *Noci s Hamletem*. Je básníkem *povrchu*, kde všechno je stejně vysoko nebo stejně nízko“ (Hejda 1994: 15).

Chápeme-li hloubku nebo povrch jako přirovnání nebo metaforu, otevře se problém vztahu mezi realitou umělecké fikce a zkušeností „světa, v němž žijeme“. Základní význam slova hloubka se týká prostoru. Jde o „vzdálenost nebo místo v prostoru [...] ve směru svislém dolů nebo též vodorovném dovnitř či dozadu“, přeneseně též o intenzitu prožitku, důkladnost konání a přemýš-

1) Povrchem a hloubkou u Holana se zabýval Marek Vajchr: *Povrch a hloubka* (diplomová práce, FF UK 1991).

2) Jiří Opelík se o Doležalovi vyjádřil – cituje z něho bez uvedení pramene – se zřejmým despektem: „dobový kritik (který se naštěstí pro literaturu vrhl po sametové revoluci na politologii)“ (Opelík 2004: 110).

livost (hloubání) (Slovník 1989: 44–45). Slovo povrch označuje „plochu zevně něco omezující, vnější stranu nebo hladinu“ (tamtéž: 358). Přírovnání se zpravidla vysvětluje jako vztah dvou odlišných věcí, které jsou si v něčem podobné, například ve větě „Petr je zvědavý jako opice“ je „Petr“ comparandum, „opice“ comparatum a „zvědavý“ tertium comparationis (Příruční mluvnice 1995: 72). Složitější strukturu má metafora. Aristoteles ji definoval jako „přenesení jména jedné věci na druhou [...] podle obdoby. [...] druhý člen má se k prvnímu tak, jako čtvrtý ke třetímu [...] Tak například číše se má k Dionýsovi jako štít k Areovi; básník tedy nazve číši ‚štítem Dionýsovým‘ a štít ‚číší Areovou“ (Aristoteles 1999: 370–371). Hannah Arendtová vysvětluje, že tuto obdobu, respektive analogii ($\tau\omicron$ αναλογον) můžeme vyjádřit vzorcem $B : A = D : C$ (Arendtová 2001: 117–118). Připomíná Kantův názor, že poznatky metafyziky získáme „podle *analogie*, která neznamena, jak se obecně míní, nedokonalou podobnost dvou věcí, nýbrž *dokonalou podobnost dvou poměrů mezi dvěma zcela nepodobnými věcmi*“ (tamtéž: 118), a dodává podle Kurta Riezlera, že za protikladem těla a duše musí existovat jednota, která umožňuje soulad, Herakleitův „koinos logos“ (tamtéž: 123). Uvedená Homérova metafora působí v rovině „koinos logos“ jako rozvinutí představy o poměru mezi předmětnou a božskou složkou světa.

Vesmír

Povšimněme si pojetí prostoru v Holanově básni K. H. M. (Holan 1965: 156). Najdeme zde osobitou představu o setkání básníka se slovem: „krev [...] bila na tvůj knižně rozevřený sluch / a rostla v nový obraz – za pohnutkou / v zatáčce vesmíru povalit slovo Bůh.“ Emoce vyvolané četbou dodaly imaginaci tak silnou razanci, že to Máchu vyneslo ke srážce s Bohem ve vesmíru. Měla fyzikální ráz: „Byl tvrdý!...“ Povalovanou stranu ten náraz otevřel, vyhnula se z ní vlna, a ta povalila básníka: „Vlna, jíž jsi trysknouti dal z jeho skály, / smetla především tebe... ale do vzniku.“ Mácha se stal věčným počátkem a místo srážky se proměnilo na podzemní dutinu, zdroj života: „poezie, šumící jeskyněmi slovníku“.

Vnitřní prostor subjektu je zde pojmenován prostřednictvím tělesna (krev a rozevřený sluch), kdežto společenskou, teologickou a literárněhistorickou rovinu evokují aktualizované klasické motivy. Apoteóza probíhá v místech, kde věčnost a časnost splynuly. Není to konkrétní lokalita, je to literární jazyk, který má svůj domicil v sobě, všude a nikde. Vesmír slouží jako kulisa pro jednu z fází autorského kvazimýtu. Výchozí složkou prostorové kreace je místo na obzoru, kde se poutník ztrácí z dohledu v ohybu cesty. Jedná se o žánrový výjev běžný v literatuře i ve výtvarném umění (viz též jelen v háji, krajina s pramenem pod skálou nebo sluj s podzemní řekou), nicméně zatáčka naznačuje, že střetnutí člověka a Boha se odehrálo spíše v době Holanově než Máchově. Také vytrysknutí pramene je klasické: roli Mojžíše³ převzala autorova imaginace a role hole byla přisouzena Máchovi.

Švy mezi dílčími obrazy jsou zde zacloněny jednak silově dynamickými efekty (bila, povalit, smetla), k nimž patří zázračný crash, jednak jistou stylistickou exkluzivitou (apostrofování poloboha), nicméně v členění větných celků zůstávají zřetelné: „nový obraz – za pohnutkou / v zatáčce“. Zacházení s jazykem a s obrazy nechybí brutalita (vzpomínka utíná ruce, slyší na krev).⁴ Elementy zavedené do hry (básník, poezie, slovo/Bůh) figurují na scéně s obměňovanými kulisami. Střídají se jenom jejich tvářnosti, základní konfigurace se ale nemění. Pohyb textu je pohybem myšlenky, má kvazidějový ráz (snění s otevřenýma očima). Dojem hloubky možná vzchází z prolínání odlehlých či protichůdných významových polí do prorocky kompaktního sdělení, nebo i z toho, že mluvčí (1. os. sg.) zůstal za scénou.⁵ Absence či redukce původních kontextů usnadnila zasazení obecně sdílených představ do relativně nového pohledu: Mácha vystupuje v roli mistra, Holan v roli následovníka či kolegy, a poezie je tu cosi světodějného či posvátného.

3) „I pozdvihl Mojžíš ruky své a udeřil v skálu holí svou po dvakrát: i vyšly vody hojně, a pilo všechno množství i dobytek jejich“ (4 Mojž, 20,11).

4) „Metaforický vztah u Holana je [...] dílem agresivní síly, která je mimo jevou skutečnost a která tuto skutečnost ‚pohltila‘“ (Blažiček 1991: 26).

5) V apollonské věštírně Klaros se žadatel o věštbu nedostal do vizuálního kontaktu s orákulem – vyslechl si jeho výrok přes chodbu, sedě v sousední komoře.

Blatného báseň Co myslel Einstein? vypadá na první pohled mnohem jednodušeji: „Fišárek’s strawberries are such a Freud / the libido like Janus / necky stojí skoro uprostřed vesmíru / Einstein něco myslel tím že se prodlužuje / vypadá spíše jako udírna / ne nejsem spokojen s jídlem v St. Clement’s.“ (Blatný 1987: 101; zde podle rukopisu.)

Začíná se konstatováním, že jahody z Fišárkova zátiší⁶ jsou freudovské. Necky stojí jako cosi obyčejného – na rozdíl od jahod, Freuda a Joviše – snad někde ve dvoře či na zahradě. Obvykle bývají spojeny s představou fyzické práce (praní špinavého prádla), na rovině frazeologické s hloupostí (blbej jak necky). Zde se staly „skoro“ středem vesmíru: necky. Absence lidí a jejich praktických aktivit nabízí volný vhled do prostoru. Einsteinův příchod na scénu tento vhled neruší, spíš naopak: dvě konkrétní osoby, básník a fyzik, nahlíží vesmír z analogických pozic. Podle teorie relativity se vesmír rozpíná, v básni čteme „prodlužuje se“. Mluvčí není vševědoucí, staví na veselém „něco tím myslel“. Postřehl analogii mezi vesmírem a udírnou v situaci, kdy vzduch zahřátý nad ohněm vynáší z komína do tmy jiskry, jež lze od hvězd rozeznat jen díky málo zřetelnému, chvějivě stoupavému pohybu. V lehce načrtnutém výjevu se spojil vesmír se zemí a rozevřel se nad ní – mluvčí už jen podotkne, že k úrovni nemocniční kuchyně mohou být výhrady.

Necky v této básni tvoří hlavní referenční bod, obdobně jako Mácha v básni Holanově. Na rozdíl od jeskyně z nich voda nevytéká, stojí v nich.⁷ Vesmír je reálným místem, kde se neděje nic, jen to rozpínání, specifické právě pro vesmír. Rozpínání není obrazné, je věcným dějem samým, vesmírem – kde nic se rozevírá. A tak báseň není místem metamorfózy něčeho v něco, nýbrž vyústěním mluvy v živé chvějící se hvězdné nic.

Básníkův projev spočívá ve zdrženlivosti, v redukovanosti výrazu. Čtyři z celkem šesti veršů jsou oznamovací věty v pří-

6] Předpokládám, že od jiných Fišárkových zátiší ze čtyřicátých let by se tento obraz podstatně nelišil (viz Lamač 1987).

7] Staroslověnsky нѣтъ, necky, řecky νικτω, omývám – tedy původně vana (Holub – Lyer 1968: 332).

tomném čase, jeden je věta s nevyjádřeným přísudkem a jeden se skládá z hlavní věty v minulém čase a z vedlejší věty v čase přítomném. Přísudkem v prvním a posledním verši je sloveso být. Jádro básně (třetí až pátý verš) nesou čtyři slovesa (3. os. sg. prez.): stojí, myslel, prodlužuje se a vypadá. Jedinou jazykovou exkluzivitou – vedle trojjazyčnosti – je hříčka Freud v místě, kde bychom čekali Freude. Ve srovnání se stylovou jednoduchostí je věcná rovina básně bohatá. Předmětů je relativně málo (jahody, necky, udírna, jídlo), zato živých bytostí (Fišárek, Blatný, Freud, Einstein, Janus), oborů lidské činnosti (malířství, psychoanalýza, religionistika, fyzika, zdravotnictví) a zeměpisných prostorů (Čechy, Vídeň, antický Řím, vesmír, Švýcarsko, Anglie) zde figuruje mnoho. Právě tato reálná síť – pluralita historických, předmětných a situačních kontextů – podporuje rozpohybování vesmíru, kdežto metaforická síť Holanova rámuje a poutá Máchu i vesmír, zastavuje je. Holanovou kořistí je metamorfóza, kdežto Blatný stojí o svět, který existuje v básni stejně jako mimo ni, a děje se. Jako alternativa k básnické transcendenci⁸ se u Blatného nabízí jakási incidence – básník transcenduje tak, že nijak netranscenduje?

Uvažovat o povrchovosti zde není snadné. Autor hledí do vesmíru z lidské perspektivy, z pohledu. Invence spočívá v sázce na střídavě podanou skutečnost, na tezi viděnou z odstupů, z nemetaforické úrovně asociací a reflexí. Glosování necek pod hvězdami vyproštuje prostor z hloubky, do níž bývá u Holana zatahován. Je to vykonáno přesně a zároveň ležerně, a snad proto by se to mohlo jevit i jako povrchní.

Hloubka a výška

Na motivu hloubky Holan založil jeden ze svých autoportrétů:

A ty? Už zas se potápíš
v své nitro, zprvu jako opak
všeho, co z hrůzy světa víš,

8] Viz například Opelík 2004: 49.

bys ihned nato sáhl do pák
a dostředivě rozbušil
motory snů, dynamu bdění,
nezapomenuv v rozechvění
vysunout nad hladinu denní
periskop jasnozřivých chvil –
připraven torpédovat práci
lží, jimž se daří v laicizaci,
která jak nikdy, ze všech sil,
se k vzpouře proti duchu vrací.
(Holan 1970: 39)

Mluvčí líčí, apostrofuje sám sebe (v 2. os. sg.), jak se noří do nitra. Má tam k dispozici ponorku. Periskopem jasnozřivosti sleduje dění nad hladinou, která tvoří předěl mezi dvěma sférami, spravedlivým a nevinným nitrem, a laickým světem, jenž se vzpírá proti duchu. Do jedné se uchyluje mluvčí, aby vedl osamělý boj, podobně jako kapitán Nemo v *Nautilu*, proti té druhé. Hladina je hranicí, povrchem hloubky. Nebýt hladiny, torpéda by neměla cíl. Mluvčí se ponorem přeměnil na komponenty obrazné situace (strojovna, periskop, torpéda, kapitán), zatímco neniterný svět je pojmenován přímo (lež, laicizace, vzpoura). Hrdina operuje z hloubky nitra, kdežto vzpoura proti duchu probíhá jinde, za povrchem či nad ním. Je tedy nitro s to pojmout ne-nitro, překonávat hladinu a zasáhnout do situace nad ní?

Jiný typ snového vztahu mezi básníkem a hloubkou zformuloval Holan v souvislosti s Parnasem: „A snil jsem, zapomenuv věci: / dva vrcholy má Parnas přeci / a mezi nimi propast jen / je tvá, básníku potemnělý – –“ (Holan 1970: 100). Mluvčí (1. os. sg., comparandum) oslovuje básníka (2. os. sg., comparatum). Propast mezi vrcholy oba hrdiny spojuje, dává jim společný parametr (*tertium comparationis*). Ve skutečnosti má vrchol Parnasu ráz neostrého hřebene se dvěma skalkami (Liakoura je vysoká 2450 a Gerontovrachos 2400 metrů), mezi nimiž leží kamenitá planina (Map... 2002). Jestli je společným znakem mluvčího a básníka propast, spojovat ji s Parnasem lze leda omylem, potemnělost nepotemnělost. Tam, kde

ji chce tvůrce mít, neexistuje. Propastí je nitro samo, absence jeho konkrétní podoby: „jsa mezi sebou a sebou, / přimlouval se za propast. / Hovořil pak už jenom z ní“ (Holan 1980: 144)⁹ – „on, tak těsně u sebe, že se mezi něho / vešla celá nesmrtelnost...“ (Holan 1980: 145). Základem Holanovy pozice je tedy niternost – a svět je zniterňován: terén v místě, o kterém se mluví, přestal být, čím je.

Z Parnasu lze dohlédnout ke dvěma dalším pohořím, Helikónu a Kithairónu. V antice měl mytologický Parnas dva vrcholy, z nichž jeden – Helikón – náležel Apollonovi,¹⁰ druhý – Kithaerón – Dionýsovi.¹¹ O dvou vrcholech Parnasu se v prosbě k Apollonovi zmiňuje Dante.¹² Motiv propasti pochází zřejmě z Nietzscheho: „v řeckém světě [...] zeje ohromná propast mezi apollinským uměním výtvarnickovým a neobrazným uměním hudby, totiž uměním boha Dionýsa“ (Nietzsche 1993: 12–13).¹³ Do filozofovy teze, do „propasti“ mezi výtvarným a hudebním uměním, zavěsil básník Holan básnictví.

Odlíšné pojetí horských výšin najdeme v Blatného básni Nížina:

The mountains are questioned by the mountain-climbers
but there is no answer
there are no disciples
but St. Bernard's dogs will reach you
and tell you at once to return to the valley
and never more to climb.
(Blatný 2001: 290)

Téma tázání a odpovědi je zde umístěno do prostoru mezi horami a údolím. Horolezci vystupují do hor a kladou jim otázku.

9] S metaforou propasti je sourodý i motiv vanutí: průvan nitrem, rozstupem mezi dvojníky či světy.

10] „Otevřte Helikón, Músy, a píseň začněte zpívat“ (Vergilius 1970: 228, 300).

11] Za upozornění na antický původ představy o dvou vrcholech Parnasu a na *Aeneidu* děkuji Vladimíru Mikešovi ml.

12] „Až dosud jeden vrchol na Parnase mi postačil, teď na obou však budu zápolit“ (Dante 1952: 347; Ráj 1.13–18).

13] Srov. báseň Die Wälder: „Zrození tragédie z ducha hudby je šťastný porod“ (Blatný 1987: 100).

Obracejí se k nim jako k mistru, mají zájem o setkání, o poučení. Kladou otázku čemusi vysokému, ale staví se k tomu jako k něčemu dostupnému – jsou to světští, sportující „učedníci“. Odpověď se nedostavuje. A kde není poučení od mistra, tam poutníci pohoří, učedníci neexistují. Tazatel (2. os. sg.) by zůstal v horách ztracen. Ale záchrana je možná, najdou ho tam bernardýni. Psi zachránci na zbloudilce promluví – na rozdíl od hor – a požádají jej, aby se bez prodlení vrátil do údolí a nikdy už tam nahoru nechodil.¹⁴ Jedná se o nenápadnou variantu postoje, který Peter Steiner pojmenoval jako tropos kynikos (Steiner 2002: 37–84).

Text je výrazově zdrženlivý, lexikálně střídmy, kompozičně vyrovnaný a významově členitý. Použitá slovesa jsou neobrazná (are questioned, there is not, there are not, will reach, will tell you to return, not to climb), jejich tvary jsou přehledné a jednoduché (pres. cont. pass., pres. simple, fut. simple, inf., imp. se zápořem). Střídání gramatického čísla a osoby (3. pl., 3. sg., 3. pl., 2. sg./pl., 3. sg.) podporuje sdělení o vztazích mezi účastníky děje. Zapojení mluvčího či čtenáře je provedeno prostřednictvím zájmena pro druhou osobu (you). Také příslovce (at once, never more), předložky (by, at, to) a spojky (opakuující se but a and) spoluvytvářejí věcný, elementárně sdělný ráz textu. Symetrické rozmístění klíčových slov potvrzuje logickou výstavbu básně (mountains a valley v 1. a 5. verši, climbers a not to climb v 1. a 6. verši, trojice question, no answer, will tell v 1., 2. a 4. verši) a významový posun ve 2. a 4. verši signalizuje autorovo oblíbené but.

Holan přestěhoval¹⁵ propast z teze na Parnas, kdežto Blatný zaznamenal riziko spojené s výškami a našel východisko: sestup, přemístění účastníků. Psi zůstali psy, údolí údolím, a hory se nad ním tyčí podobně, jako se vesmír prodlužuje nad neckami. Básník povrchu se tedy ukazuje jako básník konstatování či otvírání prostoru?

14] Srov. báseň Nikdy se neumývat: „The provost is the master of several parishes / dokud neskončí v Jablůnkovském průsmyku // Tulák páchne ale psi ho milují“ (Blatný 1994: 131).

15] Stěhovací vozy v Řecku označuje nápis „metafores“.

Prostor v dějinách a cesta za hvězdou

Jiří Trávniček nedávno připomněl,¹⁶ že ve třicátých letech minulého století vzrostl zájem o baroko a že některé Holanovy prostředky (například paradoxy) s tím mohou souviset. Paradoxy¹⁷ ovšem mají u Holana poněkud jiný význam než v baroku. Nejsou cestou k Bohu, k jeho propastnosti, jsou spíš prostředkem simulujícím animaci světa. Historismy dehistorizují dějiny: citovaný historický element dostává jiný smysl, mění se, a s ním i dějiny.

Holan v letech 1936–1947 reagoval na společensko-politické události. Ke světu, v němž žijeme, chtěl zformulovat alternativu: „mé zoufalství nad tímto světem a nad tím, co se na něm děje, potřebuje tolik prostoru, že si vynucuje a vytváří svět jiný“ (Holan 1968: 240). Při odezvě na Mnichovskou dohodu uplatnil představu o regrese dějin kamsi před počátek a o vykročení nanovo: „Neb v šesti dnech jsme ještě, které předcházely / stvoření člověka“ (Holan 1976: 14). Promluvil jakoby ze Starého zákona, ba snad ze situace, kdy text *Bible* ještě ani nevznikl, z jakési pramytické aktuálnosti, která je bezprostředně současná. Odkaz na biblickou událost patrně znamená, že buď vlastně ani nenastala, nebo že se blíží její radikální přehodnocení: mýtus ještě zčásti platí a zároveň zčásti už i neplatí, z aktualizace vyšel zjinačen a redukován.¹⁸ V Holanově jiném světě už ten ještě nestvořený člověk existoval, bylo to v SSSR: „Hodiny neúprosně bijí / na Spasské věži“ (Holan 1976: 16).

Představu o revizi dějin, o možnosti napravit je v lepším zopakování, spojil Holan s volnou parafrází vyprávění o mudrcích jdoucích za hvězdou.¹⁹ Vyvolal k sobě (básník vypravěč, 1. os. sg.) z časného pekla, z Etiopie, Španělska a Číny, trojici dělnicko-rolnických mágů „jdoucích pustým věkem / na těžké cestě za člověkem, /

16] Přednáška v rámci večera věnovaného V. Holanovi, Skleněná louka, Brno, 14. 12. 2005.

17] Δοξα, mínění jako protiklad vědění; παραδοξα, paradox – rétorická figura, jež spojuje v hlubším významu pojmy, které si odporují.

18] Viz též „Nazemivzetí“ a „zživýchvstání“ (*Září 1938, Sen* – Holan 1976: 27, 118): přirovnání jako odrovnání, retrometaforizace, detranscendentalizace comparata.

19] Evangelium svatého Matouše, kap. 2.

jenž se má teprv narodit“ (Holan 1976: 96). Básníkovi společníci mluví jeho dikcí, sdílejí jeho jazyk a sdělují jeho představy: přišli k němu a vedli s ním noční rozhovory obdobně jako později Hamlet a Orfeus. Básník a jeho tři partneři jsou comparandum, babylonští mudrci jsou comparatum, hvězda – a snad také peklo dějinného světa – je tertium comparationis.

Holanova hvězda tedy byla jednak betlémská – Nový zákon jako comparatum, jednak komunistická²⁰ – ideologie jako comparandum. Vedle křesťanství a komunismu se na metaforickém potenciálu hvězdy podílely ještě další světonázory, například astrologie nebo snad i teozofie (*Lemuria*). Pokud jde o filozofii, Holan se uměl negativně vymezit například vůči Heideggerovi („my tedy nejsme zde-jsouce a nevíme, kde trpíme“ – Holan 1968: 203–204). Pokládá se zřejmě za věštce či prognostika: „Byl čas, kdy věštec do fabulí / zamíchal sen, jenž bděle ví, / že lásce malý je i ten, kdo pŕlí“ (Holan 1965: 175). Ke třídně vyostřenému pohledu na společnost („individualismus, / který se hájí tím, že mlčí, / hájí i třídní zájmy hrůz...“ – Holan 1976: 95) připojil za války slavjanofilství, jednak ve své vlastní verzi („cítím ve slově Slovan: i slova, i vanouti“ – Holan 1968: 280), jednak ve stalinské („v druhé kruté válce proti Slovanům 1938–1945“ – Holan 1976: 153; Panychida). Na konci války se mohlo zdát, že cosi z hloubky osudu i poetiky hraje básníkovi do karet:

Rok hvězdy, která zjevila se
tak náhle, že i astrolog
žil bez času zjev její v čase.

Rusové v Čechách! Rossiané!
Co o tom víme? ... Málo, nic.
Vše, co se děje z létavic,
to teprv později se stane.
(Holan 1976: 187; Rudoarmějci)

20] „Existuje nějaká pátá / světová *strana* duše?“ (Holan 1976: 43; kurziva A. P.).

Důvěru ve vztahu ke komunismu, Sovětskému svazu a hvězdě vyjádřil ještě před volbami v roce 1946.²¹ Po roce 1948 se s komunisty rozešel a zůstal zanořený do hlubiny, do nitra.²²

Pokusil jsem se poukázat na to, že Holanovo pojetí prostoru a hloubky bylo v období 1936–1947 součástí tvůrčího procesu směřujícího do pasti. Holan se snažil o vyslovení nového „koinos logos“, ale jeho koncepce analogických vztahů mezi dějinným a „jiným“ světem se při tom – podle mého názoru – nejspíš neosvědčila. Básník se může, podobně jako teoretik²³ nebo běžní smrtelníci, v metaforickém pojetí poměru mezi básněmi a dějinami blamovat, sveden dobovými událostmi, četbou, vlastní letorou a poetikou. Holanovi se to podařilo exemplárně. Blatný problém sugestivní blamáže tohoto typu ve své exilové tvorbě glosoval²⁴ a resumoval, vyvoláváje – s pomocí obezřetnější, kynické poetiky – mistra z hloubi na povrch, z propasti „jiného světa“ do světa, jenž zůstal jeden.

Když člověk úzkost potřebuje
vychází Holan z hloubi sluje
zůstane před jeskyní stát
jsme všichni v Sovětském svém Svazu
bez lopuch kopřiv zimostrázu
a Stalin je náš kamarád.
(Blatný: Rukopisné sešity)

21] Sovětský svaz „vedl v pohyb svou skvělou hvězdu – stálici...“ – Vladimír Holan: Proč jsem se stal komunistou? (Holan 1988: 358).

22] „Vladimír Holan si vyčítá, že oklamal lidi *Díkem Sovětskému svazu a Rudarmějci*.“ Vzpomínka Jaroslava Dostála na rok 1949 (Opelík 2004: 118).

23] „Jsou dnes na světě jenom dvě fronty: kapitalismus a socialismus“ (Chalupecký 1999: 350).

24] Viz například básně *Odpoledne*, *Věděl, že má jít dál*, *Sutiny našich plánů*, *Úvoj je nepříteli hluboké údolí*, *Pentetické torso* (Blatný 2004: 30–31).

Literatura

ARENĐTOVÁ, Hannah

2001 *Život ducha* 1. Myšlení (Praha: Aurora)

ARISTOTELES

1999 *Rétorika, Poetika* (Praha: Petr Rezek)

BLATNÝ, Ivan

1987 *Pomocná škola Bixley* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1994 *Pomocná škola Bixley* (Praha: Torst)

2001 *Básně z Pomocné školy Bixley* 2, *Revolver Revue*, č. 47, s. 279–305

2004 Ostatek práce zůstal pro termity, *Literární noviny*, č. 52–53, s. 30–31

[Rukopisné sešity, Literární archiv Památníku národního písemnictví, 6-a-21 (5/8)]

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice:

Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

BROUSEK, Antonín

1987 Básník nevykuchané paměti, in I. Blatný: *Pomocná škola Bixley*

(Toronto: Sixty-Eight Publishers), s. 7–35

ČERNÝ, Václav

1992 Podoby a otázky naší nové poezie, in V. Č.: *Tvorba a osobnost* 1

(Praha: Odeon), s. 734–743

DANTE Alighieri

1952 *Božská komedie* (Praha: Vyšehrad)

DOLEŽAL, Bohumil

1996 Interpretace jako věc dobré vůle, in *Tvář. Výbor z časopisu*, ed.

M. Špirit (Praha: Torst), s. 502–509

HEJDA, Zbyněk

1994 *Pomocná škola Bixley, Respekt*, č. 21, s. 15

HOLAN, Vladimír

1965 *Sebrané spisy, svazek 1. Jeskyně slov* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1968 *Sebrané spisy 9. Babyloniaca* (Praha: Odeon)

1970 *Sebrané spisy 7. Příběhy* (Praha: Odeon)

1976 *Sebrané spisy 6. Dokumenty* (Praha: Odeon)

1980 *Sebrané spisy 8. Nokturnál* (Praha: Odeon)

1988 *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

HOLUB, Josef – LYER, Stanislav

1968 *Stručný etymologický slovník* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

CHALUPECKÝ, Jindřich
1991 Nové verše, in J. CH: *Obhajoba umění 1934–1948* (Praha: Československý spisovatel), s. 209–210
1999 Ivan Blatný utekl..., in I. Blatný: *Texty a dokumenty 1930–1948* (Brno: Atlantis), s. 348–350

LAMAČ, Miroslav
1987 *Alois Fišárek* (Praha: Odeon)

MAP...
2002 *Map of Parnasos and Kirfi 1:50 000* (Athens: Anavasi)

NIETZSCHE, Friedrich
1993 *Zrození tragédie z ducha hudby* (Praha: Gryf)

OPELÍK, Jiří
2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

PŘÍRUČNÍ MLUVNICE
1995 *Příruční mluvnice češtiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

SLOVNÍK
1989 *Slovník spisovného jazyka českého* (Praha: Academia)

STEINER, Petr
2002 *Lustrování literatury* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

VAJCHR, Marek
1991 *Povrch a hloubka*. Diplomová práce (FF UK)

VERGILIUS MARO, Publius
1970 *Aeneis* (Praha: Svoboda)

Holanova *Toskána*

ISTVÁN VÖRÖS

Českou báseň začínám skutečně chápat teprve během překládání. Pak ovšem s takovou intenzitou, jaké ve své mateřtině dosáhnou jenom výjimečně. Dostávám se až do struktury textu, nejen skrze momenty dezinterpretace a osvícení, ale i prostřednictvím záměrných změn, motivovaných snahou o věrnost překladu. Překládání básně je tak intenzivním čtením, že je vlastně lze postavit naroveně psaní. Výše použitý výraz *záměrné změny, motivované snahou o věrnost* může působit jako *contradictio in adiecto*; přitom jde jenom o vyjádření zkušenosti z překladatelské práce. Překladatel by se měl chovat, jako kdyby se mu Praha zalíbila natolik, že se doma, někde na břehu Dunaje, dokáže pustit do vytváření stejné stavby. Rozmístí Staroměstské náměstí, Hradčany, mosty, Prašnou bránu, Zbraslav, přeorganizuje čtvrti, aby z nich především vzniklo město.

Cizí básně chápu, až když je překládám, tehdy totiž dokážu vnímat jejich závažnost a sílu. Jenže to už je pozdě. Ovšem může být pochopení něčeho opožděné? Chápání poezie není jazykové povahy,¹ jazykové pochopení mu napomáhá, ale může být také překážkou. Češi údajně pokládají Holanovy básně za nesrozumitelné. Číst je očima překladatele, nerozuměli by sami sobě. Jsou dvě věci, které mohou v Holanově případě překladatelskou práci ulehčit. Na jedné straně vytváří jeho práce s jazykem takové odstíny, které větší odstup jednoduše zastírá. Překladatel musí být v pátrání po takových léčkách neúnavný. Na druhé straně jsou ovšem tyto nuance vždy součástí robustní kompoziční osnovy, takže se vždy samy prozradí; detail je u Holana zvětšován celkem, neuplatní se tu rokokový půvab, prostá zpěvná forma, ať jsou prostředky její imitace použity sebečastěji.

1] „Poezie je realizací naší svobody“ (Blažíček 1991: 135).

Ne náhodou je Holanovým oblíbeným skladatelem Mozart. Rokokový závoj zastírá pohled na závratné štíty velehor. Jako kdyby Christo, bulharský mistr uměleckého zabalování předmětů, ovinul celé Alpy. U Mozarta je ovšem povrch, obal, hýřivě štěbetavý, a hloubka pod ním s ohromující hudebností mlčí. Pokud někdo nerad vnímá rytmy pomalejší než slyšitelné, tato krása, velikost, egyptskost mu unikne, a bude takovou hudbu považovat za hezkou, ač mírně omezenou. Samozřejmě v důsledku nedostatečně vyvinutého hudebního sluchu, ale bůh s ním.

Mozartova egyptskost, robustnost je latentní, Osiris je tu opěvován německy, v ozvuku osvícenských idejí. Holan pracuje dokonce i v krátkých básních s mohutnými bloky, hrubě opracovanými kameny, které omračují monumentalitou výsledné souhry. Snad proto jsme překvapeni, objevíme-li na hrubých kvádrech krásně cizelované miniaturní reliéfy. Není nutné se jimi zabývat, ovšem domnívat se, že je lze zcela opominout, a přitom porozumět Holanovi, by bylo zjednodušením. Nebo projevem optimismu? Právě u vědomí toho, že většina jeho nejzávažnějších básní je psána volným veršem, nemůžeme se bránit ani krásám ukrytým v tajemné české prozodii.

Zmínili jsme se o egyptskosti, bylo to však oprávněné? V Holanově lyrice působí jakási prapoetická síla, evokující hliněné destičky nebo egyptské monumenty. Holanova *Toskána* je pyramidou vystavěnou ve verších. Pokud tedy máme zodpovědět otázku, kde že to Holanova *Toskána* leží, musíme říci, že v Egyptě. Tato skladba je pomyslnou cestou do reálně existujících míst. Cestovat se má výlučně takto, mohli bychom říci s básníkem, který během psaní tohoto díla už upadl do nejhlubší agorafobie a celé měsíce neopouštěl suterénny, tedy zpola podzemní byt na Kampě. Holanův Egypt je ovšem, jak lze tušit, v Praze. Praha je mu Egyptem. A k napjatě očekávanému setkání s tajemnou Gordanou nedochází v Toskáně ba ani jinde v Itálii, ale cestou domů, v Solnohradu. V Mozartsburku, jak město přezdíl Holan. Jak je vidno, nakládá s kulturní realitou tak, jak to má dělat překladatel.

„Není však nejdůležitějším požadavkem poezie utvářet formy v souladu s věcnou skutečností, a věci vnější zobrazovat

vyzdvížením vlastních niterných citů?“ – ptá se dávný čínský myslitel Čung Jung (Čung Jung 1984: 127). Vznik formy má tedy být ovlivněn předmětem díla, a předmět může být uchopen projekcí citů. Jinak řečeno, vnitřní svět deformuje skutečnost, kterou zjevuje, přizpůsobuje ji sobě, anebo ji přímo ze sebe utváří. Můžeme to chápat také jako vnitřní dialog,² který je díky objektivní povaze textu více či méně zveřejněn. Toto *více či méně* nemá nic společného s uměleckými nedostatky. Výraz se vztahuje k intenzivnímu lyrickému boji, který je sváděn pod tkanivem básně, pod viditelnou vrstvou existence a integritou podmětu, k zápasu, který Holanovu poezii činí neobvyklou, mimořádnou a svým významem přesahující i meze básnictví. Mohli bychom také říci, že pokud se už někdo pustil do překládání české poezie, může se s čistým svědomím zabývat pouze tímto autorem.

I tuto konferenci může proniknout pocit dobrého svědomí, jestliže si za jedno z hlavních témat zvolila Vladimíra Holana. Že by snad důvodem bylo právě připomínané sté výročí mistrova narození? Možná, ale na Holana se vztahuje totéž, co na Járu Cimrmana.³ Jejich existence není vázána na jednotný čas. Je možné, že by se jeden z největších smyšlených velikánů české kultury, který svět vystavuje grotesknímu lomu světelných paprsků, v něčem podobal jednomu z největších českých básníků, který svět vystavuje světlu temně lomenému? Světlo temně lomené je ovšem oxymóron, ale každý oxymóron obsahuje jisté groteskní prvky. Je možné, že Holan je zčásti také smyšlená postava, jejíž narozeniny lze pružně přeložit na kdykoli? To lze snadno připustit, pak ovšem je smyšlenkou sebe sama. Ano, smýšlil v poezii sebe samého, a právě proto můžeme mluvit o dialogické podstatě této tvorby. Každý dialog je tu rozhovorem se sebou samým. Nemohl by k sobě samému proniknout, kdyby část sebe neoddálil za masku druhé osoby. Tato druhá osoba není dvojníkem v zavedeném slova

2] „Každá báseň je vlastně *dialogem*,“ píše jakoby mimochodem Jiří Brabec (Brabec 1963: 181) v interpretaci Holanova díla. Tato věta velmi výstižně charakterizuje Holanovu poezii.

3] „Také letos je tomu sto let, co se Jára Cimrman narodil“ (Svěrák 1992: 10).

smyslu. Má genezi obdobnou s platonským roztětím androgyna. Je tedy ženskou částí sebe sama. I nejerotičtější motivy Holanových básní mluví o přibližování k sobě samému. Slovo erotika snad ani není na místě. Spojení dvou pohlaví se vyskytuje tu v obrazném systému metafor, tu ve zcela otevřené pornografičnosti, ale tento vztah je zcela prostý jakékoliv něhy, jakékoliv erotiky. Sexualita je tu brutální a věčná, ale v celé věčnosti často jen zpola vyslovená. Taková je báseň s příznačným názvem

Dialog

Dnes, když jsme stáli u jeskyně,
jež temným svalem pila vlny,
ptala ses, míníc pomíjení:
„Co říká mužům proud?“

– Proud? Jako by jedl míchu sfingy,
on kdysi provždy tmou nám mumlal:
Co nemyslí nás jenom po pás,
nebude ženou ani v hlavě.
(Holan 1963: 77)

Svalové ústí jeskyně, dovnitř proudící potok, dále ženský rod první mluvčí a mužský rod druhého mluvčího může vzbudit podezření, že čteme rozhovor mezi mužem a ženou. Ano, ale myslím, že netoliko. Nebo, je-li libo, tolik ne. Dialog mluví o obrazech, v obrazech se odehrává, a tyto obrazy jsou neustálým pářením věcí. Jenomže proces je to dvousměrný, to, co je totožné, se začíná odlišovat. To, co je odlišné, se páří. Je to dialog o naší beznadějně totožnosti se sebou samými. Otázkou je proudění, proměna, neustálé nutkání se vystavovat. Ale toto proudění, odchod do světa, přesněji odchod z nás samých a agresivní pronikání do světa je pro jednoho z mluvčích stejně odporné jako požívání míchy sfingy. Nebo spíš nemožné, protože sfingy přece neexistují. Je to neexistující bytost, a mužská existence je přesně totéž, je požíváním nikdy nebyvší části neexistující bytosti, snad právě té nejvnitřnější

části, která je v nedosažitelném vůbec dosažitelná. Být ve světě znamená sebezpožírat se.⁴

Poezie Vladimíra Holana je z hlediska formy a poetických přístupů nesmírně rozmanitá. Přitom je takřka monotematická. Dlouhé výpravné básně, nazývané autorem příběhy, i několikaveršové gnómy mluví o tomtéž. Obrazy nabité vysokým napětím vyskakují z pětiúhelníku bytí-bůh-já-nebytí-nejá jako bludné jiskry z elektrického oplocení na věžeňský dvůr.

I Holanovy milostné a politické básně vlastně pojednávají o bytí. *Toskánu* bychom mohli označit za secesní příběh oplývající romantickými prvky. Lze v ní vystopovat vliv Maurice Maeterlincka. Ne náhodou, vždyť básník napsal koncem roku 1939 verše k Maeterlinckově hře *Aladina a Palomid* (režie E. F. Burian), které vyšly pod titulem *Chór* (1941), později ve svazku *Trialog* (1964). Text má více než 200 veršů a jeho lyrické, ilustrativně pojaté části se spojují v jednotnou oratorně laděnou skladbu, k jejímuž pochopení není Maeterlinckův text nepostradatelný. Ačkoliv se nepopíratelně po jeho ději vzpíná jako liána. Vznik tohoto díla předčil všechny *Příběhy*, lze jej označit za jejich předzvěst. Pomohl snad razit cestu Holanovým epickým sklonům.⁵

Nultá báseň se od posledního eposu liší tím, že milostný příběh ztrácí na dějové tragičnosti, naplňuje jej však tragično existenciální. Nejde o lásku, ale o setkání s někým, s kým se sejít chceme, ale zároveň se obáváme. Na počátku *Toskány* je vytoužená žena jmenovitě zmíněna: Gordana. Pokud v tomto jméně provedeme záměnu *g* a *h*, z vývoje češtiny přece známou, pokud likvidy *r – l* považujeme za totožné hlásky a pokud vynecháme koncovku ženského rodu – liší se toto jméno od Holanova jen jedinou souhláskou. Básník zřej-

4] Nejblíže Holanův „maďarský příbuzný“, Sándor Weöres, to v básni *Autophagia* zobrazuje takto: „Vydáno kořání mé strasti k požíráání, / už znečitlivěn nad ním jsem se vinul. / Tu se až do útrobu mi zaklesnula. / Břich rozpáral jsem, nečekaje na nic“ (Weöres 1981: 316).

5] „Holanovy *Příběhy* rozvíjejí jednu výraznou linii autorova díla, tendenci k epičnosti [...] je to obecný sklon k obnažování zákonitostí vztahů, ponor k hlubším významům“ (Holý 2002: 253).

mě zašifroval a poženštil své vlastní jméno.⁶ A nejenže je poženštil, ale na konci textu se poddal možností, jaké čeština nabízí, a ztotožnil je se smrtí.⁷ Na základě toho všeho lze usuzovat, že jde o secesní příběh: jakási žena vyzývá dotyčného k dalším a dalším schůzkám, přes půl Itálie, a sejdou se až cestou domů – jakoby náhodou. Ukrývá v sobě toho druhého, ve skutečnosti mnohem tvrdšího. Je to zase jen příběh setkání se sebou samým. Ono druhé já však není dvojníkem, ale protipólem, negativním otiskem. Není mužem, je ženou, nežije, je smrtí. Tak se milostný příběh mění v kroniku pomyslné sebevraždy či úniku před ní. Ale jde tu ještě o mnohem víc. I pro Holanovo dílo platí slova Vladimíra Solovjova řečená o Dostojevském: „Skutečný, shora zrozený člověk zavádí mravním aktem sebezapření do odumřelého těla přírody živou Boží sílu, a celý svět se proměňuje v univerzální království Boží“ (Solovjov 1988: 125). Neboť Solovjov považuje splnutí se světem, s Bohem, za čin radikálnější než sebevražda. Holanovo směřování je podobné. V *Toskáně* je setkání se sebou samým radikálním střetem. Jiskří to tak, jako by se srazila hmota s antihmotou. Ale je to jiskra poetická. Má sílu hutnosti: „Holan skutečně jako by byl posedlý potřebou svést všechny protiklady do jediného bodu“ (Richterová 1991: 82).

Holanova *Toskána*, které jsme v úvodu přisoudili egyptské rozměry, není větší než jediný bod. Jenomže bod je modelem koule. Je nejmenší koulí. A ta koule se točí, podél vlastní osy, jako Země, táhnou se po ní čáry světových stran. Světových stran sebezpoznání a nazírání Boha.

6] Také Weöres si stvořil ženský protipól v osobě smyšlené básnířky z počátku 19. století, Psýché, která zažila podobná setkání s velikány své doby jako Jára Cimrman.

7] „Půjdemle!“ řekla. / – Chtěl bych se ještě rozloučit, řekl“ (Holan 1969: 116).

LITERATURA

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

BRABEC, Jiří

1963 Holan, in *Jak čist poezii* (Praha: Československý spisovatel)

ČUNG JUNG

1984 A versek osztályozása, in *A szépség szíve. Régi kínai esztétikák* (Budapest: Európa)

HOLAN, Vladimír

1963 *Bez názvu* (Ostrava: Krajské nakladatelství)
1969 *Toskána* (Praha: Československý spisovatel)

HOLÝ, Jiří

2002 Óda na radost?, in J. H.: *Možnosti interpretace* (Olomouc: Periplus)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991 Kontury ticha: Oxymóron v moderní české poezii, in S. R.: *Slova a ticho* (Praha: Československý spisovatel)

SOLOVJOV, Vladimír

1988 Három emlékezés Dosztojevszkijről, in *Az orosz vallásbölcsélet virágkora* (Budapest: Vigilia)

SVĚRÁK, Zdeněk

1992 *Akt* (Praha: Paseka)

WEŐRES, Sándor

1986 *Egybegyűjtött írások 2* (Budapest: Magvető Könyvkiadó)

István Vörös, DsC., Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Slovo-zed' a slovo-klec (Holanovo a Weinerovo slovo)

ZUZANA STOLZ-HLADKÁ

Rekonstrukce pojetí slova poskytuje pro interpretaci každého textu zásadní pomoc. Pro mnohé texty je ve prospěch jejich sémantické nabídky nezbytná. V literárních textech 20. století je poetika slova stavěna na dvou představách. Jedna se soustředí na jeho materiální složku: na slovo, které vnímáme všemi pěti smysly. Na tu se zaměřuje třeba avantgarda dvacátých a neoavantgarda šedesátých let. Druhá představa se soustředí na složku abstraktní, nehmotnou – na jeho význam či smysl. Když je slovo zařazeno do jazykového a komunikačního kontextu, je aktualizována složka materiální i nehmotná. V uměleckém díle se tyto složky nacházejí ve stálém napětí. Obdobně problematickým se jeví také vztah slova ke světu.

V sémiotice Pražské školy je slovo chápáno jako znak, jako smyslová realita, která se vztahuje k realitě, kterou má vyvolávat (Mukařovský 2000: 210), a „slouží prostředkování mezi dvěma stranami“ (Mukařovský 1981: 20). Zásadně může být znakem vše, gesto, slovo, dokonce i věc sama.

Konvence vztahu označujícího a označovaného, její narušení a především neurčitost vztahu slova-znaku k označované skutečnosti jsou témata mnoha českých literárních textů 20. století. Vyjádřeno slovy Jana Mukařovského, „stávají se [...] problémy znaku stále naléhavějšími, neboť každý duševní obsah [...] nabývá již samým faktem své sdělitelnosti rázu znaku“ (Mukařovský 2000: 208).

Chtěla bych ukázat, jak se v díle dvou autorů-básníků, Richarda Weinerja a Vladimíra Holana, rýsuje odezva všech uvedených charakteristik a vztahů slova-znaku. Ač se básnické obrazy u Weinerja a Holana liší, vycházejí z dichotomie podstaty slova jako znaku. U obou autorů lze najít pojetí slova jako něčeho hmotného,

výrazně materiálního vedle představy slova nehmotného. Oba poukazují nejen na vztah slova-znaku ke světu a na jeho vztahy v komunikaci, ale také na jeho metafyzický charakter.

Weinerovo slovo

Dílo Richarda Weinerja je plné otázek a reflexí, které souvisejí s řečí.¹ Tématem slova a řeči se zabývá snad v každém svém textu. Najdeme je v poezii a próze jeho prvního tvůrčího období (1911–1919) stejně jako v tvorbě období druhého (ve dvacátých a třicátých letech). Už ve své prvotině se zamýšlí nad otázkou pravého a tvůrčího slova, vyslovuje kritiku týkající se omezené sdělitelnosti slova i názor, že není vhodným médiem ke znázornění skutečnosti.

Otázku vztahu jazyka k realitě klade Weiner především ve svých povídkách z dob první světové války, které publikoval pod názvem *Škleb*. Představuje čtenáři jazyk jako nespolehlivé a nejednoznačné médium, které je třeba interpretovat.² Tak je tomu v mezilidské komunikaci, kde si slovo nevystačí a kde ho mluvčí musí nutně doprovázet vizuálním³ a gestickým⁴ znakem, chce-li docílit opravdového porozumění. V autorově představě ústí každá pravá mezilidská komunikace nutně v takzvaný „společný tok“⁵ a vede k poznání druhého člověka.

Nejčastěji Weiner tematizuje slovo literární, slovo básnické. V umělecké komunikaci je obzvlášť mnohoznačné. V povídkách *Šklebu* předvádí jak neurčitost, tak i jeho autonomní charakter. V pozdější „poetice“ si přeje své vlastní básnické slovo natolik mnohoznačné, aby se stalo slovem „měnivého skupenství“ (*Lazebník* – Weiner 1998: 95), to znamená „slovem-rámcem“ (tamtéž), jež si čtenář vyplní sám, nebo „slovem-sézamem“ (tamtéž: 15), jež otvírá bezpočetné možnosti významu. Redukci možných významů chápe Weiner jako následek prvotního hříchu.

1] K tématu slova v komunikaci u Richarda Weinerja srov. Stolz-Hladká 2002.

2] „V mých těžkých a strohých slovech je bédno dnes číst“ (Weiner 1997: 9).

3] Srov. povídku Uhranuté město (Weiner 1996).

4] Srov. tamtéž povídku Ruce.

5] Povídka Hlas v telefonu (Weiner 1996).

Pevnost a jednoznačnost vztahu mezi znakem o označovaným považuje za trest, proti kterému můžeme bojovat pomocí umění. Racionálně chápaný a uspořádaný svět vidí jako trest lidstva a staví jej proti chaoticky tvořivému ráji. Básnické slovo chce přiblížit k jeho původnímu neautomatizovanému stavu. Mírou básnického slova je pro Weinera vždy slovo biblické. V *Lazebníku* píše:

Prvotní hřích byl, jak známo, spáchán tím, že člověk – přes zákaz – jedl ze stromu Poznání. A trestem bylo vyhnání z ráje, ztráta ráje. [...] Člověk vyhnán z ráje za to, že jedl ze stromu Poznání; vyhnán z ráje rovná se vyhnán z oblasti, kde se nezasne, protože je tam vše jednostejně mimo „soud“.
(Weiner 1998: 63)

Výtvarné a slovesné umění má tedy člověku navrátit ztracenou schopnost „celistvého zření“, má jej, jak upřesňuje Weiner, proměnit v solný sloup. Třeba „drzáctvím barvy, zvuku, [a] *slůvka* (tamtéž: 75).

„Drzáctvím“ neboli příznakovostí uměleckého slova zavádí Weiner čtenáře do oblasti, kde se žasne. Tam, kam se jej snaží zavést snad každý z avantgardních uměleckých směrů. Úžas a žasnutí vytvářejí v jeho díle poetiku, která osciluje mezi dvěma protichůdnými póly. Jedním pólem je pozitivní žasnutí. Zde se dosahuje uměleckého efektu překvapením a dováděním (jako například v povídce *Loučení s včerejškem*), což anticipuje pozdější poetiku poetismu. Druhým pólem je negativní úžas, způsobený hrůzou. Tento je součástí poetiky a estetiky expresionismu.

Hrůza a existenční otřesení vedou Weinera k metafyzické stránce slova. Celé jeho pozdní dílo krouží kolem této jeho nehmotné stránky. Nepoměr pozemské, hmotné skutečnosti slova k jeho metafyzické či duchovní síle ho zaráží. Znázorňuje ho třeba pomocí intenzity zvuku. Pozemskou skutečnost slova popisuje jako „vrnění odkojeného nemluvněte“ a srovnává ji s metafyzickou silou slova, kterou popisuje jako „vichřicí lámající pyramidy“ (Weiner 1996: 330).

Weinerovy úvahy o slovu, o jeho komunikativním a metafyzickým charakteru jsou pravděpodobně podníceny autorovou četbou Augustinových spisů *De magistro* a *De doctrina Christiana*. Tak lze například knihu povídek *Škleb* pojímat jako literární realizaci diskuse o jazykových znacích a jejich rozčlenění podle možností transpozic pěti smyslů v *De doctrina Christiana*. Kromě toho jsou Weinerovy úvahy o charakteru řeči a komunikace určeny jeho profesní konfrontací se soudobým výtvarným uměním, které autor sledoval v Paříži, kde žil, a v Praze, odkud vycestoval a kam se stále vracel.

V povídkách *Šklebu* najdeme texty, které jsou nápadné zvláštními názvy (Ruce, Hlas v telefonu, Smazaný obličej) a patřičnými formami komunikačních situací. V próze Smazaný obličej dochází k nonverbální komunikaci prostřednictvím kontaktu očí. Probíhá beze slova a jen pomocí nich: „vím, že jde pouze o oči, že jediné oči jsou významné“ (Weiner 1996: 330). Alternativní médium komunikace poukazuje na druhotnost jazykového kódu.

Zrak je bezprostřednější a pravdivější. Dává nahlédnout přímo do duše partnera: „lidská duše, to jest *zření*“ (tamtéž: 331), konstatuje Weiner a upozorňuje na vyšší účel každé komunikace. Vizuální vnímání skutečnosti lze chápat jako Weinerův počátek průzkumu vizuální stránky slova. Různými postupy, které si vypůjčuje z dobových diskusí výtvarného umění (například z kubismu a expresionismu), se snaží docílit jeho maximální působivosti.

Vizuální chápání slova vede Weinerja k jeho zpředmětnění. V povídce Smazaný obličej znázorňuje slovo jako prostorový předmět:

Či připomenu moment onoho mražení, když za lhostejného hovoru se před vámi, téměř bodrými, vztyčí pojednou lhostejné slovo „stůl“, „jíti“ či jen pouhá spojka nějaká, jež [...] si vás prohlížeje [...] ukazuje prstem jedné ruky (zatímco prst druhé si klade výstražně na rty jakoby podle dohody s vámi) někam do tunelu zcela černého [...] ukazuje, ukazuje, hledíc na vás oběma očima, z nichž jedno je kalné, netečné, druhé však neobyčejně výrazně výrazem, který jako by byl směsí připomínky, rozkazu, přátelství i násilí?

Však dobře vím, že znáte tato oživlá slova, tato slova z mrtvých povstala, která, ač ještě nosí rubáš, už se čiperně tváří tím, čím vsutku jsou, zatímco zchytrale vám dávají najevo, že znamenají mnohem více, aniž se prozradila.

(Weiner 1996: 323)

Zpředmětnění slova lze chápat v dobovém kontextu souvislostí mezi literaturou a výtvarným uměním, které se prostupují. Je ale také součástí specificky expresionistického zpředmětnění abstraktního ve výtvarném umění, kde je znázorněný předmět jen povrchem něčeho, co se nachází za jeho viditelnou plochou. Zpředmětnění slova lze vidět mimo jiné jako básnickou odezvu na biblické stvoření světa Slovem. Weiner vytváří před čtenářem ze slov nejprve prostorové objekty a nakonec živé tvory. Slovo-objekt a slovo-tělo poukazují na racionálně nepochopitelnou materializační a tělotvornou moc, která se ve slovu skrývá.

Zpředmětněním slova předvádí Weiner konečně také jeho selhání v komunikaci. Slovo se odtrhuje od promlouvajícího subjektu, ukazuje se ve své jinakosti, cizosti a staví se nepřátelsky proti němu. Ztrácí nejen funkci komunikativní, ale také funkci odkazovací. Stává se autonomním. Ukazuje někam do tunelu – do tunelu zcela černého, kde nic není, kde chybí ona skutečnost, ke které by mělo poukazovat.

Antropomorfizace jazykových znaků je také pokusem o záměnu slova gestem a mimikou. Jako by se autor snažil o slovo bez zvuku, o němé slovo. Toto slovo už nedovede pojmenovat. Nemůže uchopit či překonat existenční hrůzu promlouvajícího subjektu. Skutečnost zůstává nevyslovitelná. Nevyslovitelná, protože nám v jejím uchopení brání sama podstata jazykového systému, to znamená uspořádanost a linearita řeči, kterou autor apostrofuje jako „klec“ (Weiner 1998: 10), jako zamřížovaný prostor, ve kterém jsme uzavřeni a jehož podstatu nevnímáme důsledkem optického klamu. Mříž klece totiž vnímáme jako mřížku a používáme ji k dešifrování skutečnosti. Weiner upozorňuje na tento zásadní omyl a konstatuje, že je řeč „mříží klece“ (tamtéž: 12), ne mřížkou, jak se mnozí chybně domnívají. Némé slovo, které je

jedním z Weinerových pokusů, jak prorazit mříž jazykové klece, poukazuje na nebezpečí, které při útěku z klece hrozí: znázorňuje ztrátu významu.

Jen umění s velkým „U“, tak jak ho chápe Weiner, je schopné tuto mříž prorazit, „transformovati všechno“ (Weiner 1996: 204) a osvobodit z kruhu, ve kterém nás vězní jazyk (Weiner 1998: 94). Že zde Weinerovi nejde o umělecké postupy nebo účinky, nýbrž o zásadní tvůrčí otázky, bude zřejmější, když se ještě zastavíme u jeho alegorie ptáka-básníka. V *Lazebníku* popisuje básníka jako ptáka-zpěváka, který vletí do brány za černým démantem. Čím blíže se nachází k pomyslně bezpečnému cíli, tím těsněji se mu stává žalářem, až se nakonec tře o jeho všudypřítomnou stěnu. Bije o zeď, která nepřetržitě existuje, ač mizí, která je mu o to větším žalářem, čím víc jí ubývá (tamtéž: 13–14). Z alegorie jazykazdi je zřejmé, jakou námahou a rizikem zůstává hledání pravého básnického slova. Na cestě za ním se dostává básník-pták za zeď jazyka, kde začíná absolutno, ale také nicota, takzvané „nic“, které ho děsí. Pojmenování pravým slovem, které se básníku tu a tam poštěstí, chápe Weiner jako dotyk s absolutnem. Jen takto pojaté slovo se stává hledaným a pravým⁶ Slovem.

Holanovo slovo

Ke zdi jako obrazu něčeho prostorového a hutného se stále ve svém díle vrací Vladimír Holan. Cyklus *Zdi* z roku 1980 (Holan 2003: 9–124),⁷ ve kterém je seřazena většina básní z autorovy celoživotní tvorby na téma zdí, je uveden biblickým citátem z knihy *Izajáš*: „Zdi Tvé jsou vždycky přede mnou“ (Iz 49,16). Úryvek pochází z verše, který vyjadřuje spolehlivost lásky Boha vůči svému národu. Pomocí obrazu hradeb či zdí nového, budoucího města, které je vyryto do jeho dlaní tak, že na ně nemůže zapomenout, potvr-

6] „Sotva které [písmenko] připeláší / běží co mu nohy stačí / a choulí se pod věc již značí / Proto též se říká: Jméno / bylo skutkem učiněno“ (Weiner 1997: 369).

7] Cyklus tvoří chronologicky řazené básně s tematikou zdí ze sbírek *Vanutí* (1932), *Kamení, přicházíš...* (1937), *Záhřmotí* (1940), *Bez názvu* (1939–1942), *Na postupu* (1943–1948), *Bolest* (1949–1955), *Na sotnách* (1961–1965), *Asklépiovi kohouta* (1966–1967), *Předposlední* (1968–1971), *Sbohem?* (1972–1977).

zuje Bůh svému lidu, že se vrátí do země otců, kde se vybuduje nový Izrael. Zdi budoucího města Jeruzaléma jsou navždy vyryty do Božích dlaní a upomínají ho takto na svou existenci.

Vybral-li Holan právě tento citát, měli bychom předpokládat, že citovaný verš vybral záměrně. Znalost možných významů a implikací citátu by mohla být výchozím bodem interpretace celého cyklu, jak už postřehl Zdeněk Kožmín (2001) v závěru svých úvah o relevanci mota z Izajáše v Holanových *Zdech*: „[biblický citát] otevírá širokou polysémii své symboličnosti doslova dokořán svobodě básníkovy sémantického gesta“. Citát s sebou totiž přináší nejen implikace z tradice exegetické, ale také významy jednotlivých klíčových slov, které obsahuje. Tyto generují v novém kontextu významy další.

Výpověď týkající se samé zdi je jasná pouze na první pohled. Ve větě „Zdi Tvé jsou vždy přede mnou“ vypovídá sloveso o existenci zdi. Věta sděluje, že zdi stojí a vždy před promlouvajícím subjektem budou stát. Problematické ale je, že v době promluvy zdi už ve skutečnosti nestojí. Z předchozích veršů se dozvídáme, že hradby města leží v troskách. Skutečná zeď tedy v současnosti promlouvajícího subjektu neexistuje, není „aktuální“⁸ skutečností. Jedná se o příslibení do budoucna, kdy má být nastolen stav, který není. Fiktivnost jeho existence je dvojnásobná. O skutečnosti, která bude, existuje leda výpověď, a tato je (jako každá jazyková výpověď) především jazykovou (znakovou) skutečností. Problematika reference znaku se prozrazuje obzvláště tehdy, když jde o příslibení do budoucna. Zeď z biblického citátu není stavěna z cihel či z kamení, nýbrž je zdí postavenou ze znaků. Ze znaků, které jsou navíc už ve svém původním kontextu chápány mnohoznačně. Zeď se stává znakem pro rozličné sémiotické a sémantické možnosti slova.

Zamyslíme-li se nad Holanovými zdmi z cyklu *Zdi*, zjistíme, že výpovědi o nich jsou stejně fiktivní, paradoxní a mnohoznačné jako volený biblický citát. Obdobně jako v biblickém citátu je zeď

8] „Aktuální“ skutečnost podle terminologie L. Doležela, která odlišuje svět „aktuální“ od světa „fiktivního“ (srov. Doležel 2003: 256).

v básni především slovem-znakem. Může poukazovat ke zdi konkrétní stejně jako domnělé. Sám obraz zdi je polyvalentní. Může být jak ochranou, tak hranicí, která vězní. Může být jak oporou konstrukce, tak samostatnou překážkou stojící v prostoru. Dělí od světa za ní, tedy od prostoru, kde se subjekt nenachází. Je mu hradbou, obzvlášť uvážíme-li implikaci množného čísla slova „zdi“. Přesto nemusí mít zeď pouze funkci hranice a překážky. Může být také protějškem subjektu, sloužit mu v komunikaci jako adresát, být jeho „zdi nářku“.⁹

Zeď jako básnický obraz obsahuje bohatou sémantickou nabídku, která je dána nejen její konstrukcí, ale také jejím materiálem. Konotuje povrch tvrdý, neprůchodný a neprůhledný. Zeď může být optickou hradbou, která zastírá pohled na to, co se nachází za ní. Především je ale stavbou vertikální, která slouží zraku jako mez, jako hranice nejzazšího místa, do kterého subjekt dohlédne. Pokud ovšem subjekt na dané omezení přistoupí. V opačném případě vede jeho zrak dál směrem nahoru, až do metafyzických výšek. Její polohou a výškou je pohled takto nasměrován někam, kam by jinak nedopadl. Holanova metafora zdi pro překážku, clonu a pro všechno, co se nachází vně subjektu, má všechny předpoklady, aby se stala základní metaforou jeho básnického slova. Shrnuje v sobě protiklady na různých rovinách jazykového znaku a vrací mu zapomenutou spirituální dimenzi. Předvádí slovo jako nedohledný významový prostor.

Spolu s obrazem zdi zavádí Holanův biblický citát do středověké tradice latentních významů slova, které jsou skryty za oči vidným (povrchním) významem. Systém interpretace biblického slova, jehož tradice sahá až do třetího století (Origenes), vychází z komplexní významové výstavby, skrz kterou se interpret probírá ke smyslu (revelatio). Tradice skrytého významu rozlišuje jeden literální a tři přenesené významy.¹⁰ Slovo si lze představit jako

9] Pro motiv zdi jako příklad polyfonie a dialogu srov. také kapitolu Polyfonie v poezii Vladimíra Holana (Richterová 1997: 151–164).

10] Srov. Nöth (2000), kap. Hermeneutik, Exegese und Interpretation. Exegetická středověká tradice rozlišuje tři úrovně interpretace (littera, sensus, sententia)

spirituální významový prostor („Wortbedeutungsraum“ – Ohly 1983: 14–15) či stavbu stojící na fundamentu písmenek. Zajímavé je uvědomit si, jak podotýká Friedrich Ohly, že křesťanský středověk opovrhoval touto očividnou a všem přístupnou první vrstvou významu. Kládl zřetel na vrstvy následující, které mají vesměs duchovní charakter: Písmena poskytují literální či historický význam dotyčného slova. Alegorické a morální významy vytvářejí jeho zdi, na které je položena klenba anagogického či eschatologického významu, ke kterému má být veden zrak (tamtéž). Klasickým příkladem mnemotechnické pomůcky při výuce těchto čtyř významů ve středověkých školách bylo právě slovo Jeruzalém. Literálně-historicky znamená: město na zemi, alegoricko-topologicky: církev, tropologicky-morálně: duši věřícího, a anagogicko-eschatologicky: nebeské město Boží (tamtéž).

Holan vědomě přebírá středověkou spirituální perspektivu, když předkládá čtenáři svá slova-zdi. Obyčejně vychází z vizuální skutečnosti nějaké velmi konkrétní zdi, ze základního kamene zdi (Holan 2003: 74), zdi cihlové (tamtéž: 119), z kamenů (76), oprýskané zahradní (53), hřbitovní (120), a vede zrak ke zdem pomyslným a spirituálním, ke zdi existující teprve, když se setní (123), ke zdi nové (113), zdi budoucí (76), jakoby poslední (86), zdi duchovní (37). Postupem od vizuálního k spirituálnímu vede čtenářův zrak z viditelné skutečnosti do skutečnosti neviditelné. Anebo řečeno jinak, jde od označující k označované části znaku.

Jako u Weinerja jsou i jeho slova slova-prostory, slova, která směřují ke hmotnosti, ke zpředmětnění. Názorně se zpředmětnění slova objevuje třeba v obrazu „zdi, která vystavěla samu sebe“ (tamtéž: 104). Jako zeď, která vystavěla samu sebe, protože nemohla jinak, vytváří jazyk stále nové vztahy. Holanův jazyk problematizuje vztah označujícího k označovanému natolik, že se stává sám sobě předmětem. Buduje zdi nových významů, které jsou nezávislé na jakékoliv skutečnosti. Tato autonomita slova-zdi se objevuje třeba ve formulaci: zeď myslící („zeď tím nic

a čtyři významy, jeden literální či historický (sensus litteralis/historicus) a tři spirituální (sensus tropologicus, allegoricus, anagogicus).

nemyslila“ – Holan 2003: 87), zeď mluvící („řeč zdi“ – tamtéž: 65) a zeď vidoucí („uprostřed vidoucích zdi“ – tamtéž: 88), kde je zeď antropomorfizována. Autonomita slova-zdi je také realizována tam, kde je zároveň subjektem a objektem promluvy: „zeď svědek“ (tamtéž: 109), „zeď jako autoportrét“ (tamtéž: 107).

Podobně jako u Weinera může Holanova zeď věznit, být hradbou (tamtéž: 58) nebo hranicí, kterou nelze překonat, ač se o to promlouvající subjekt pokouší vši silou (zeď v lásce, zeď těla – tamtéž: 77, 24). Nejčastěji ale vábí pohled subjektu za zeď (tamtéž: 57), pohled nad či přes zeď (tamtéž: 53), nebo dokonce trhlinou skrz zeď (tamtéž: 42).

Holanova zeď je oním slovem-paklíčem, se kterým jsme se setkali už u Weinera, básnickým slovem, které otevírá svět plný významů, ale současně žádný význam určitý.¹¹ Jako každý znak lze „zeď“ obtěžkat různými významy. Tato vlastnost způsobuje, že je a zůstává tajuplná a neprůhledná, ač má tu a tam nějakou trhlinu. Holan poukazuje na svět za „zdi“ jazyka, upozorňuje na významový prostor slova a jeho možnosti pro poezii. V próze *Lemuria*, kde se mimochodem taky schovává kus zdi v podobě sonority francouzského lexému „Le mur“ (zeď), podotýká Maxim, že jsou všechna slova tajná (Holan 1996: 143) a nesrozumitelná. Nesrozumitelnost je zde kvalitou, protože je chrání před redukcí jejich významu ve význam jednoznačný a ustálený, který autor zamítá, protože nemá spirituální dimenzi, a zůstává tedy povrchní.¹² Na úkor srozumitelnosti vrací tento básník slovu jeho původní hloubku. Vertikalita zdi, která znázorňuje spirituální prostor slova, mu otevírá staronové sémantické dimenze. Sémanticky obtěžkané a překypující „slovo“ se stává „zdi“, slovem hutným a těžkým. Básník jej už nevyslovuje, ale „vláčí“ s sebou.

11] Srov. poukaz A. Sticha: „Dvojznačnost zprávy nebo odborného článku či soukromého dopisu posuzujeme jako zápor. Tomuto tlaku se podřizuje i značná část literatury umělecké. Holan je jedním z tvůrců, kteří od nás požadují, abychom tento návyk zavrhlí“ (Stich 1986: 153–154).

12] „Lidé! Ustálili významy slov, mají placené tleskače, dovedou napodobit mramor...“ (Holan 1996: 107).

Zed'

*Proč těžký je tvůj let,
proč se tak pozdí?*
– Mluvil jsem patnáct let
do zdi

a zed' tu vláčím sám
ze svého pekla,
aby teď ona vám
všechno řekla...

(21. 6. 1963)

(Holan 2003: 61)

Sémantická přesycenost Holanova slova způsobuje na jedné straně, že slovo je podstatnější a prvotnější, je schopno říct vše, na druhé straně se ale stává těžce srozumitelným. Je onou zdí, kterou si básník sám vystavěl a kterou v komunikaci se čtenářem vědomě vláčí s sebou doufaje, že se za zdí najde někdo, kdo uslyší a porozumí („zdi budou mít uši“ – Holan 1996: 152).

Jako u Weinera je Holanovo pojetí slova propojeno s axiomy dobového výtvarného umění. Mnohé výpovědi z veršů *Zdí* zní jako odezva na požadavky, které klade na moderní umění Jindřich Chalupecký ve své, pro Skupinu 42 podstatné úvaze Svět, v němž žijeme – z let 1939–1940 (Chalupecký 2000). Zde najdeme například žádost „vrátit člověka záhadě, zmatku“ (tamtéž: 84). „Být a nerozumět“ se má stát novým životním postojem. Umění má člověka probudit z jeho pohodlí a navrátit jej do střehu před skutečností. Důležitou roli v něm právě mají dostat „věci tvrdé, zlé, tajemné, neústupně se uplatňující svou neprostopnou konzistencí“ (tamtéž: 85) – jako je právě zed'! Věci, které jsou člověku mezi a pocházejí z jeho bezprostřední skutečnosti. Mezi příklady ze skutečnosti, kterou se má umění zabývat, vyjmenovává Chalupecký věci pocházející z městského prostoru, ze železa a z kamení: dláždění, stojany lamp, domy, dvory, krámy, schodiště a byty.

Holan se soustředí na příklad jeden, na zeď, která metonymicky pojí většinu příkladů mezi sebou, a vypracovává mu různé variace a významy. Mnohoznačností se dostává za zeď slova a toho, co stojí proti subjektu a je mu „zdí“. V souladu s poetikou Skupiny 42 vychází Holan z konkrétní, běžné skutečnosti, z věci, která je součástí našeho smysly vnímatelného světa a vede do světa, „který není již věcmi“ (tamtéž: 83). Vede nás do mnohovýznamného, ba i nesrozumitelného prostoru slova. Holanova zeď, již básník „vláčí sám ze svého pekla, / aby teď ona vám / všechno řekla“ (Holan 2003: 61), se nám snaží říci vše o spirituálním prostoru slova. Upozorňuje nás na bohatou tradici významové výstavby, kterou má slovo v naší kultuře.

Literatura

sv. AUGUSTIN (Aurelius Augustinus)

1962 *De doctrina Christiana* (Turnhout: Brepols), s. 1–167

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

HOLAN, Vladimír

1996 *Lemuria* (Praha: Brody)

2003 *Spisy 8. Nokturnál* (Praha–Litomyšl: Paseka)

CHALUPECKÝ, Jindřich

2000 Svět, v němž žijeme, in: *Skupina 42*, edd. Zdeněk Pešat, Eva Petrová (Brno: Atlantis), s. 81–86

KOŽMÍN, Zdeněk

2001 Problémy interpretace Holanových *Zdí*, in *Česká literatura na konci tisíciletí* (Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 653–656

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1981 Filozofie jazyka básnického, *Wiener Slawistischer Almanach*, sv. 8, s. 13–76

2000 Umění jako sémiologický fakt, in J. M.: *Studie 1* (Brno: Host), s. 208–214

NÖTH, Winfried

2000 *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart: J. B. Metzler)

OHLY, Friedrich

1983 Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), s. 1–31

RICHTEROVÁ, Sylvie

1997 *Ticho a smích* (Praha: Mladá fronta)

STICH, Alexandr

1986 Několik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie, in *Úderem tepny* (Praha: Restaurace a jídelny), s. 138–158

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana

2002 Médium řeči – reflexe a realizace u Richarda Weinera, *Česká literatura*, č. 1, s. 64–79

WEINER, Richard

1996 *Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Spisy 1* (Praha: Torst)

1997 *Básně. Spisy 2* (Praha: Torst)

1998 *Lazebník, Hra doopravdy. Spisy 3* (Praha: Torst)

Dr. phil. Zuzana Stolz-Hladká, Universität Bern

„...všechny mé nákresy a průplety a meandry byly by příliš zvířené...“

Torzo Vladimíra Holana aneb rozluka s pokušením symbolismu

XAVIER GALMICHE

Holanova poezie může být pokládána za pokus o pátrání po různých stavech ontologie (nebo, jak básník později napíše v prvním verši *Noci s Hamletem*: o „přecházení z přírody do bytí“). Hlavní poetický i filozofický podnět mu v tomto ohledu poskytl symbolismus, ať již šlo o cizí poezii (od Blakea po Mallarméa) či o českou – ranou (Březina) nebo pozdní (Deml) – tradici. Symbolismus se totiž vyznačuje výzvou chopit se světa i vesmíru ve všech podobách: nebeských i zemských, hmotných (a někdy také smyslných) i duševních, a rovněž pokusem najít mezi těmito sférami určité shody – toť Baudelairovy *correspondances*.

V těchto textech nachází výraz neoplatonská touha vstoupit do nejvyššího stavu Bytí, která se ostatně zrcadlí ve veškerých uměleckých projevech z přelomu století. Zajímavým aspektem „moderního platonismu“ a jeho vývoje jsou úvahy o negativních stavech Bytí – v tomto ohledu by určitě bylo užitečné rozebrat, jak se symbolistní myšlení o „nenarozeném dítěti“, jak ho najdeme třeba u Mallarméa anebo Březiny (a které snad není ničím jiným než obnovou klasické teologické otázky „limbu“), přeneslo do Holanova díla (přímo – vyskytuje se u něj totiž přídavné jméno „nevrozený“ – Holan 1968b: 235, ale mnohem více celou škálou záporných pojmů, často pomocí neologismů¹: „nestrom“, „nedub“, „nejíva“ – Holan 1968a: 32, „nehradba“ – Holan 1980: 242, „nenota“ – Holan 1970: 101, „nezemskost“ – Holan 1965: 231, „nesvět“ – Holan 1968a: 91).

1] Viz Pavel Klusák: *K neologii v díle V. Holana*, diplomová práce, FF UK; strojopis, hlavně s. 20–25.

Zatímco Holanovi vrstevníci (zvláště Nezval) zaujali vůči symbolismu dialektický přístup, jenž jim umožnil pojímat jej jako jakýsi předobraz avantgardní fantazie a zároveň potlačit jeho spirituální stránku,² postupoval Holan zcela opačným způsobem: snažil se, jako již před ním symbolističtí básníci, postihnout co nejjobsažněji ontologickou podstatu tím, že se vzdal okázalých univerzálních ambicí a soustředil se na detail. Tento rozhodující moment básnického vývoje známe z jeho poezie, například z básně Podnebesí (ze sbírky *Oblouk*, 1934): „Jeřábi, ach, plující ve větách / blankytu, jenž se loučí těžkým stylem / na stránce stinné, // vás uchvacuje osud naprostý: buď čistý tah / jste, nebo spočinutí! – Ale člověk jde svým dílem, / Jde? Ano i ne“ (Holan 1965: 91). Popis slavnostně létajících jeřábů, emfaticky pojmenovaných „ptáci krajnosti“, v prvním verši jasně naráží na slovník symbolismu (blankyt, čistý tah), ale pointa, obrazem přízemního běhu člověka po světě, s notnou jízlivostí odvolává starobyloú důvěru symbolismu k idealitě. V literatuře už byl několikrát popsán Holanův vztah k symbolismu, hlavně k Březinovi, a to především ve spojitosti se sbírkou *Vanutí* (1932). O tomto „ústupu“ však hlavně svědčí řada poetických próz z třicátých let, zejména slavná, nejrozsáhlejší a snad i nejdůležitější *Lemuria* (napsaná 1934–1938), ale také kratší a ranější *Torzo* (1933). Oprávněná pozornost, které se těšila právě *Lemuria* (Opelík 2004: 24–28), snad pobízela čtenáře, aby tento skromnější text přehlédli; máme však za to, že, navzdory své nenápadnosti, nebo snad i díky ní, je příznačným mezníkem v Holanově básnickém vývoji.

Poetický portrét, emblém, „nalezený rukopis“

Torzo je zcela krátký text (v devátém svazku Sebraných spisů zabírá 14 stran – Holan 2004: 71–84) a může být považován nejen za jakousi přehru k rozsáhlejšímu textu, ale v širší perspektivě i za důležitou etapu v konstituování celého Holanova díla. Vyskytují se v něm prvky, které čtenář najde v textech mnohem pozděj-

2) Především Vítězslav Nezval v *Moderních básnických směrech* (1937).

ších – hlavní postava se například, jako v pozdním lyrickém příběhu *Toskána*, jmenuje Gemens (latinsky „lkající“, jakýsi emblém trpícího básníka – jak říká vypravěč: „Trpěl, tvořil!“ – Holan 2004: 77). (Můžeme z toho tedy vyvodit, že *Toskána* je jakousi mutací „původního“ *Torza*? Diachronický rozbor díla by se měl zabývat „genetickými“ vztahy mezi časově velmi vzdálenými texty.) Žánrově by *Torzo* vlastně mohlo být charakterizováno jako báseň v próze, poetický portrét ideální postavy básníka – milovníka, s atributy Lásky, Utrpení a Poezie zároveň: „A aby zatím mlčel a zpíval sám...“ (Holan 2004: 71), či, snad přesněji, jako rafinovaná hra s renesančním žánrem emblému, takzvaného „blasonu“, zprostředkovaného literaturou fin de siècle. Avšak důležitější než žánr samotný je jeho náročná metatextualita a fakt, že se jedná pouze o pokus, o nedokončenou zkoušku, kterou oznamuje samotný název *Torzo*. Text vystupuje okázale jako fragment, začíná in medias res (první slova „– aby posílil zvučící postup takovouto úchylkou?“ vedlejší věty nějaké věty hlavní, kterou čtenář nikdy nepozná, nevypadají příliš jako klasický incipit) a nemá ani konec (poslední věta je nedokončená). Můžeme mít dojem, že se text vynořil z ticha a do ticha se zase vrací. Skládá se z devíti částí, velmi ostře ohraničených (rozdělení je typograficky zřetelně označeno čarou), dvě nejdelší části zabírá přímá promluva Gemensova (třetí část tvoří „jeden z [jeho milostných] listů“ – Holan 2004: 73, sedmá uvádí rozhovor Gemense s vypravěčem, podle vzoru platonského dialogu, který se bude uplatňovat i v pozdějších textech, hlavně v *Noci s Hamletem*). Nejdůležitější je zase dojem určitého nepořádku v textu, volného toku nesoustavných fragmentů, ke kterému přispívá demlovské souvětí, působící labyrinticky (na úkor většího čtenářského úspěchu textu) a vyvolávající až dojem jisté zvůle, která ponechává čtenáře beze zbraní.

Tato fragmentárnost se pojí se zřejmou komplexností výpovědi, udržovanou značným kontrastem mezi neobsažností děje (příběh spočívá jen v „Gemensově lásce ke kterémsi mladé dívce před lety“ – Holan 2004: 72) a jeho mnohonásobnou zprostředkovaností: příběh nám nesdělí jenom vypravěč (na konci textu se dozvíme, že se jedná o „přítele“), ale i jakýsi druhý zprostřed-

kovatel, tedy v pořadí třetí postava, stylizovaná jako rozšiřovatel textu: objeví se až v předposlední části, tištěné do hranatých závo- rek (tedy jako „redakční poznámka“): „když jsem četl několika svým známým tuto studii o Gemensovi, psanou jeho přítelem“ (Holan 2004: 84). Dobré by bylo vystopovat, odkud Holan převzal tuto hru s výpovědí, která je značně kodifikovaná – hra ještě jed- nou naráží na dekadentně-symbolistní tradici (i „třetí postava“ se vyznačuje určitým dobovým profilem – čtení studie „několika známým“ vypadá trochu jako beseda/přednes v literárním salo- nu), na její využití fikce „nalezeného rukopisu“ – tato intertextu- álnost ji zabarvuje určitou ironií.

Výklad o kráse: „ars poetica“ zřeknutí

I při vší neprůhlednosti *Torza* lze rozvíjení myšlenek jasně sledo- vat. Na jedné straně básník projeví touhu pátrat až do hlubokých vrstev Jsoucna: „A cítě v hloubi bytí *nevýslovné chvění*, zda mys- lel *na dosud nezvonící zvony*, na zvony dosud chycené v obrovské síti kovových žil *pod temnotami země?*“ (Holan 2004: 71 – kurziva X. G.). V těchto značně emfatických řádcích je vyjádřena ctižádost po rozpoznání negativních, nebo snad jenom nepatrných jevů. Zde se uplatňuje Holanův sklon k exhibicionistickému platonismu (viz Galmiche 2005). Hned následující větu „A (později), mysle v hlou- bi bytí nevýslovné chvění, zda cítil, jak nádherné křivky [...] odha- luje nám prostor k tělům...“ (Holan 2004: 71) bychom totiž mohli interpretovat jako narážku na platonskou teorii poznání Krásného. Do určité míry můžeme říci, že zbytek textu nemá jiný cíl než popí- rat a potlačovat toto úvodní prohlášení: autor se ho výslovně zřiká hned na následující stránce („vzdávám se“ – Holan 2004: 72), nej- zřetelněji však až v sedmém „pásmu“ textu, v dialogu (zase podle platonského vzoru), kde nám podává výklad (někdy až teoretický) o poetické tvorbě, který se postupně stává jakousi „ars poetica“ bás- nického zřeknutí.

Pásmo samotné je však složitě komponováno, střídají se v něm dva hlavní prvky:

1. Gemensovův přímý „výklad“ jako takový (toto slovo se opa- kuje několikrát, vztah vypravěče k hlavní postavě se podobá

vztahu žáka k pedagogovi, posluchače k filozofovi, jako by text byl didaktickým pojednáním, které může vést až k iniciaci – viz *Noc s Hamletem*).

2. Druhý prvek, o něco diskrétnější, vytvářejí silně poetické úvahy o přírodě: „Nedaleko nás dva stromy přemlouvaly v sladké šumění tichý úmysl louky. Překvapující analogií stály vlastně proti nám“ (Holan 2004: 83). „Příroda“ je tady stylizována do jakési „filozofické“, gnómické scenerie (zde můžeme rozpoznat motivy symbolistního, böcklinovského krajinářství s alegorickou stafáží) a – s určitou dávkou ironie – identifikována jako obraz nebo odraz lidského vztahu.

Gemensův výklad není sice zdaleka systematický, lze ho ale snad shrnout takto (ne jako seznam nějakých pojmů, nýbrž spíše jako stupnici argumentů – od filozofické k mysticko-poetické úrovni):

1. Spočívá ve *filozofickém tvrzení*: klasická krása, nebo krása chápaná podle antického vzoru, je nám nepřístupná. Gemens se jmenovitě hlásí k Aristotelovi: „Výklad o Aristotelově: ‚básník ať usiluje, aby měl všechny části dokonalé‘ nebo ‚krása se zakládá na velikosti a spořádání““ (Holan 2004: 79). Rozluka s aristotelským snem o jasnosti se vyjadřuje poznáním, že lidský úděl spočívá spíše v přeludu než ve skutečnosti, což Gemens označuje touto stupnicí: „nedokonalost“, „pouhé propůjčování“, i dost odvážný „překlad“ (jev je prý *překladem* reality).

2. Používá velkou *metaforu* (metafory je užíváno tak systematicky, že se nabízí otázka, zda se nejedná spíše o alegorii) poetické tvorby nebo vůbec lidského počinání jako gobelínu: „Ano, vždy ještě nám zůstává několik hedvábných vláken, která [...] nás přivádějí zpět k svému počátku, *ke gobelínu našeho díla*, jež neskončíme snad právě pro četná náhlá ukončení, nemožnosti [...] Pomáháme si zanecháváním, opouštěním“ (Holan 2004: 81 – kurziva X. G.). Mýtotvorný obraz gobelínu, tak známý v kontextu symbolismu, tady vystupuje paradoxně, ba provokativně jako symbol nedokonalosti, lidské slabosti: jedná se o okázalou deformaci postupu takzvané *ekphrasis* – popis uměleckého díla v rámci literárního textu, postup známý z antické literatury

(Homér, Vergilius, Ovidius ad.), ale hlavně postup, který se těšil velké přízni v symbolistní poezii (Mallarmé, Wilde, Hofmannstahl, v českém kontextu Sova, Karásek ad.). Básník se tu prohlašuje za dědice velkorysého pojetí uměleckého činu odhalení prvopočátečních principů Bytí (návrat „k svému počátku, ke gobelínu našeho díla“), zároveň však uznává jeho neukončenost: z gobelínu „zůstává“ jenom „několik hedvábných vláken“, „neskončíme“ svoje dílo. Holan snad nemohl dát zřetelněji najevo rozchod s minulým uměleckým krédem než zkresením tohoto tradičního postupu. Už při vydání *Lemurie* poznamenal Oldřich Králík, že „Holan hlásá ‚nepochopení‘, mlčení a bolestný úžas“ (Králík 1943: 182). Tento básnický program obsahuje však už moto „zanechávání“, „opouštění“, kterým je hlavní sdělení *Torza*.

3. Pojednání o „nedokonalosti díla“ završí *pointou* z evangelia: „A nevěřící Tomáš každého verše připravovaného přichází a dotýká se, aby se přesvědčil“ (Holan 2004: 83). Holan implicitně staví svatého Tomáše jako postavu pochyby (i pochyby vnímání) proti aristotelské touze po poznání dokonalé krásy, konkrétní zážitek proti abstraktní koncepci umění.

Prvek, ne celek

Gemensův výklad lze interpretovat různě – filozoficky, existencialisticky, ale také esteticky, z aspektu kulturních dějin. V tomto smyslu můžeme snad rozumět i textu *Torza*: vypravěč označuje Gemense jako básníka ticha: (v šestém pásmu) „Jeho pauzy ve verši i hlase!“, a dále, „ticho a sladkost takových rozpaků připomíná člověku váhání květnové noci“ (Holan 2004: 78). To ticho nevzniká ani tak z nějakého mystického „poetického“ zanícení, jako spíše z určité zdrženlivosti člověka, který ustoupí od příliš vysokých snů. Tak lze také vyložit už zmíněné tvrzení vypravěče ze začátku textu: (v druhém pásmu) vypravěč prohlásil, při pokusu definovat Gemensem milovanou „mladou dívku“: „vzdávám se, vždyť všechny mé nákresy a průplety a meandry před její podmanivou oponou, která se mohla zachvívat, byly by příliš zvířené“ (Holan 2004: 72). *Torzo* je tedy traktátem o tom, jak se člověk může vzdát, traktátem o umění rezignace: zřeknutí se vznešených ambicí nějakého

celkového nahlížení světa ve prospěch výkladu sice „jen“ kusé reality, ale aspoň výkladu možného; žádné chápání, jak pravil Králík, nýbrž jen uchopení. V tomto smyslu představuje *Torzo* důležitý moment, ve kterém dává Holan najevo, jak nemožné se mu zdá pokračování symbolistního projektu, moment rozluky s pokusem o symbolismus.

To ovšem neznamená, že by se autor vzdal ontologického pátrání, jen se už – a to do konce své umělecké dráhy – programově omezuje na významný segment reality, podle kterého je pak možno zpětně vyvodit celkový pohled na skutečnost, alespoň mentálně. Už jsme v typicky holanovském světě, v „analytické“ činnosti (rozebrat, rozkládat), kde už není celek, nýbrž prvek, kde není „chápání“, nýbrž analogie, a kde není svět – v každém případě svět není poznatelný jinak než částečně –, nýbrž škála jevů. Ne že by taková koncepce byla úplnou novinkou (jezuitská teologie by snad mohla být považována za jakýsi její předobraz), ale v duchovních dějinách 20. století nabízí určitý ústup od ambiciózních perspektiv symbolismu, a v tomto ústupu spočívá vlastní Holanova modernita. Proto může *Torzo* přispět k tomu, abychom pochopili Holanovo postavení v kontextu meziválečné kultury.

Zaklínadlo skutečnosti

Už v roce 1946 (pár let po vydání *Lemurie*), ve stati věnované „zpěvu duše“ v díle Josefa Hory, Václav Černý charakterizoval odliv od symbolistické samoúčelnosti u „Vladimíra Holana, tvrdohlavého stavitele, úporného bojovníka s věcmi“ těmito slovy: „Žádostiv zvukových efektů, ale bez ‚hudby v duši‘, mluveno s Vrchlickým, schopen sice snu, ale nikoliv pro něžný jeho samoúčelný půvab a samu konejšivou rozkoš z něho, [Holan] útočí prudce na svět a klade mu otázky: to proto, že mu chce porozumět a že je právě stavitel. On skutečně chce básnickým dílem konstruovat svět nový, ne však z věcí nazřených, neproměněného materiálu vnímané skutečnosti, nýbrž z významů věcí. Spořádaný vesmír výtažků, esencí, vesmír významový, signifikativní proti vesmíru muzikálnímu“ (Černý 1946: 28–29).

Ač nemusíme souhlasit s Černého tvrzením o nepřítomnosti „hudby v duši“ v Holanově poezii, je třeba se sklonit před výstižností, s jakou poznává základní princip tohoto díla: jeho intelektuálnost – snaha rozumět „vesmíru významovému“ – vyplývá ze zjištění, že „sen“, „půvab“ a „rozkoš“ se už staly nedosažitelnými hodnotami. Navíc správně odhaluje v tomto principu určitou setrvačnost symbolismu: „Pozor tedy: přes veškeru svou nesnadnost a podivínskou nesrozumitelnou strmost je Holan básník povytce *objektivní*, jehož cílem je *obecnost* vidění, obecná jako platnost, *banalita* v původním a vznešeném smyslu tohoto slova. Jest pak osobitým rysem jeho metody, že tohoto významu věcí se míní dobrat zhusta skrze jejich jména, skrze slova, tj. v gruntě básnickou analýzou řeči. Tato víra v moc slov, v jejich magickou sílu, snaha obnovit jejich původní povahu zaklínadla skutečnosti, toť právě, tuším, nejzřejměji mallarméovský aspekt typu Holanova“ (Černý 1946: 29).

Odkaz na Mallarméa je důležitý kvůli osobitému postavení tohoto básníka v kontextu evropského symbolismu: jeho pouť – jako tolika jeho vrstevníků – vede sice od jedné propasti myslí k druhé, ale zároveň se vyznačuje jakýmsi kultem slovní reality a tím se hlásí k novému typu konkrétnosti. Do určité míry se domníváme, že i Holanův postup je, při vší zdánlivé abstraktnosti a pojmovosti, návratem od noumenálních výšin k „banální“ rovině hmoty – ovšem k hmotě řeči, k pohybu slova (byť výstřednímu, podivnému pohybu: k „zaklínadlu skutečnosti“). Tento návrat je rozhodujícím momentem, který bezpochyby Holanovi umožňoval líbezně konkrétní přístup k reálnému světu, jak ho známe z jeho pozdější poezie.

Literatura

ČERNÝ, Václav

1946 *Zpěv duše* (Praha: Václav Petr)

GALMICHE, Xavier

2005 Od přeludu k bytosti. Reflexe „ontologické diference“ u Vladimíra Holana, in *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce* (KANT – Památník národního písemnictví), s. 65–77

HOLAN, Vladimír

1965 *Sebrané spisy 1. Jeskyně slov* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1968a *Sebrané spisy 2. Ale je hudba* (Praha: Odeon)

1968b *Sebrané spisy 9. Babyloniaca* (Praha: Odeon)

1970 *Sebrané spisy 7. Příběhy* (Praha: Odeon)

1980 *Sebrané spisy 8. Nokturnál* (Praha: Odeon)

2004 *Spisy 9. Babyloniaca* (Praha–Litomyšl: Paseka)

KRÁLÍK, Oldřich

1943 Holanova próza, *Řád*, s. 177–184

NEZVAL, Vítězslav

1937 *Moderní básnické směry* (Praha: Dědictví Komenského)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

Prof. Xavier Galmiche, Université de Paris-Sorbonne

„Ó vidět lidský hlas...“ Hlas, řeč, zpěv a křik v poezii Vladimíra Holana

IRENA VAŇKOVÁ

Nicotě je nanic. Bouře zvrací.
Není to daleko, jen co bys
dohodil náhrobním kamenem...
A přece stále ta touha žít!
Stále ta touha po nemožném!
Také ještě nikdo nikdy
nepolíbil lidský hlas...
(Holan 2001: 445)

Tuto báseň uvádí Jiří Opelík (Opelík 2004: 202) na závěrečných stránkách své monografie jako příklad posledních Holanových textů, „které jsou na klávesnici poezie geniálně vyťukány jedním prstem; hrají melodii holého bytí a každý jim rozumí“. (Jedná se o jednu z básní, jimiž končí Holanova sbírka *Sbohem?*) Těžko říci, zda této básni opravdu „každý rozumí“ (a co to v tomto ohledu vůbec znamená: rozumět); zdá se však, že je tu jakoby v metonymické zkratce koncentrován celý Holan: s negací (hned v názvu), s „nicotou“ a se „zvracením bouře“ v prvním verši, s aktualizovaným frazémem o dohození náhrobním kamenem – i s oním „a přece“, které uvozuje druhou část textu: tedy s ustavičnou „touhou žít“, s „touhou po nemožném“, již pak vyjadřuje vrcholné místo básně, dva verše, pro které se tento text ostatně ocitá také v úvodu našeho příspěvku: „Také ještě nikdo nikdy / nepolíbil lidský hlas...“

Proč čtenář může vnímat toto vyjádření jako tak silné a co všechno v něm lze nalézt implikováno, to se pokusíme alespoň naznačit.¹

1] Připomeňme ještě, že tuto báseň v příslušné sbírce bezprostředně následuje text nazvaný příznačně *Dosud ne* – a s výše uvedeným pozoruhodně komunikují-

Ještě předtím se však podívejme na poněkud širší kontext, na jehož pozadí se fenomén hlasu může takto specificky zvýznamnit.

V souvislosti s Holanovým dílem je možné hovořit o řadě *sémantických opozic* (případně polarit či podvojností, vyjevujících se velmi často formou paradoxů), které se v něm tak či onak realizují a jejichž prostřednictvím k němu lze tak či onak interpretačně přistoupit. Jako nosné se ukazují například ty, které Opelík formuloval jako „polaritu účasti a odstupu“ (Opelík 2004: 184) nebo „tendence od pravd k otázkám“ (tamtéž: 175); zejména k té prvně jmenované se prostřednictvím prezentovaných ukázek ještě dostaneme. Nejprve zde však chceme připomenout ještě jednu dichotomii, která se v díle tohoto autora nápadně realizuje. Je obecnější než příslušné polohy opozice „řeč, mluvení (respektive vyslovení) versus mlčení, nemluvení (respektive nevyslovení)“, o které jsme už kdysi dávno uvažovali (Vaňková 1996; Kromě obecných pasáží srov. zejm. studii *To strom anebo kámen mlčí. Reflexe mlčení a vyslovení v poezii Vladimíra Holana*), a nekryje se ani s opozicí „hlas – ticho“,² ač má s nimi mnoho společného.

Pro její vyložení si můžeme vypůjčit názvy dvou svazků básníková díla: *Propast propasti* a *Ale je hudba* – to i ono spojení figuruje ovšem také jinde, v názvech i jako součást motivické stavby několika básní, a můžeme říci, že oba motivy jsou pro něj příznačné.

Jako moto sbírky *Na sotnách* je uveden úryvek příslušného 41. žalmu („Propast propasti...“) v latinské podobě: „Abyssus abyssum invocat in voce cataractarum tuarum...“ V ekumenickém překladu sledujme tento paralelní verš: „Propastná tůň na tůni volá v hukotu peřejí tvých, všechny tvé příboje, tvá vlnobít se přese mne valí“ (a dále pak pokračování „Kěž ve dne přikáže Hospodin milosrdenství svému a v noci své písní být se mnou!...“).³ S pro-

cí, včetně opakujícího se (jen poněkud modifikovaného) dvojverší. Uvádíme tuto báseň celou: „Tak prudký duben i když zatím / nanečisto, až s posedlostí / nutí sluncem, aby se všechno / objímalo a líbalo. // Ale dosud nikdo nikdy / nepolíbil lidský hlas...“ (Holan 2001: 446).

2] Srov. tamtéž, zejm. ve studii *Svět ticha, svět volání. Zvuky, ticho, řeč a komunikace v sémantické výstavbě Máchova Máje*.

3] Kralický překlad odpovídá v úvodu holanovským citacím přesněji: „Propast

pastí je v tomto žalmu spojena smrtelná nebezpečnost a ohlušující nesrozumitelnost valících se vod, děs chaosu, který se projevuje mimo jiné náporom zvuků, přerůstajícím v nebezpečí zavalení vodami. Následující, u Holana již necitovaný verš je pak prosbou Boha o milosrdenství a píseň. Ano: „Ale je hudba,“ můžeme připomenout v této chvíli. Hudba – která reprezentuje takový rozměr vesmíru, který je lidský, který je uzpůsoben člověku: proti *chaosu*, nebezpečí, nestabilitě, strachu, nesmyslnosti („nicoté“) je postaven *kosmos* neboli uspořádanost, harmonie, řád daný božími pravidly, lidsky pochopitelný – a spojený s krásou. Součástí lidského prožívání – a jeho reflexe – je ovšem obojí a jako vyhrocenou můžeme tuto opozici sledovat právě ve světě Holanovy poezie.

V naší úvaze chceme ukázat, že se uvedená opozice nápadně zvýznamňuje právě *v modu zvukovosti*. Člověk má *hlas* a primárně se jím vztahuje ke světu lidského řádu, zejména když mluví, to znamená realizuje se prostřednictvím *řeči*; právě ona je jedním z hlavních projevů jeho lidství. Řečí (a také lidským pojmenováním, lidským jménem) by si člověk rád polidštil (a často také polidštuje) i to, co v rámci svého světa příliš pevně uchopit nedovede, co ho děsí – zejména smrt:

Věrná, ano! Ale proč
po tisíciletí hledáme
marně stejně věrně
křestní jméno smrti?
Bylo by to pak všechno důvěrnější?
(Holan 2001: 460)

Řečí se chceme bránit všemu neznámému a nesrozumitelnému.⁴ K tomu však řeč není vždycky vhodná, lépe řečeno máme pocit, že našim záměrům a potřebám nevyhovuje. Někdy však

propastí se ozývá k hlučení trub tvých, všechna vlnobití tvá a rozvodnění tvá na mne se svalila.“

4) Zde srovn. například báseň *Lidský hlas* ze sbírky *Na postupu* (Holan 2000a: 182) a báseň *Slovo* ze sbírky *Asklépiovi kohouta* (Holan 2000c: 210).

naopak postačí i zcela prosté promluvení o čemkoli – realizované v obrácení se k druhému, v obyčejné chvíli sdílnosti a sdílení (jak uvidíme ještě dále). Následující text je svědectvím o polaritě „řádu a řevu“ i o tom, že na stranu onoho „řádu“ patří i řeč, která ho dovršuje a naplňuje, neboť jej je schopna pojmenovat, uchopit slovy, zformulovat. To ukazuje úvodní promluva stařenky, vysvětlující a osmyslující její počínání, prostý řád, který drží; odehrává se v prostoru jejího „kosmu“ – zatímco za oknem (v „chaosu“) se „stromy zmítají řevem“.

„Potom už nebude nic, a tak si
stále ještě navlékám punčochy
a obouvám boty, ne kvůli teplu,
nýbrž kvůli tomu!“ Řekla stařenka,
zatímco za jejím oknem
stromy se zmítaly řevem
fotbalového hřiště
a střásaly padavky...
(Holan 2000c: 242)

Když jsou podněty příliš silné a strach či zoufalství příliš velké (zejména v souvislosti se smrtí), nahrazuje artikulovanou řeč *křik*, respektive řev (jako bychom se ocitli v pudově-živelném stadiu malých dětí anebo zvířat); křik – čirá exprese děsu: „Slyším, jak smrt žere řev duše,“ píše se v závěru Holanovy máchovské básně (Holan 2000c: 91). Nesnesitelnost fyzické i duševní bolesti, toho, že jsem, a nechápu; že jsem, a zmítá mnou nesmyslnost a lidskou řečí neformulovatelný strach.

Zcela jiný projev emocionální vystupňovanosti realizované hlasem představuje u Holana *zpěv*. Zpěv je vždy naopak projevem vrcholné positivity, ztotožnění se s principy života jakožto života lidského, výrazem radosti; je to „plnost z plnosti života“, jak se píše v Ódě na radost. Prostí hrdinové *Příběhů* si často a s radostí zpívají (a někdy je jim zpěv přímo živelnou potřebou). Zpěv je spojen s radostným sebeuskutečňováním, s životem samým (který, jak uvádí Jiří Opelík, má pro Holana základ v pudovosti,

a je tudíž nezničitelný – srov. Opelík 2004: 203). Člověk „nemůže jinak, a tedy zpívá“. Motiv zpěvu se objevuje v souvislosti s mládím a dětstvím, s láskou a erotickou vzrušeností, ale také s básnictvím, tvorbou a uměním vůbec: poezie je velmi často konceptualizována právě jako zpěv, vycházející ze zázračné, rozumem nepostižitelné životní síly člověka; srovnej jednu z posledních básní Orfeus:

Neuměl číst, psát, počítat,
ale zpíval. Když umřel,
omyvačky přetíraly jeho tělo
houbou. Když se
dotkly jeho pohlaví,
začal zpívat... Zděšeny
uprchly a rozšířily
zvěst o tom...
Umřel nepochován...
(Holan 2001: 458)

Několik různých opozic (a velké množství jejich realizací) lze vysledovat v souvislosti řeči, ale i křiku nebo zpěvu s *mlčením*. Této problematice se zde sice příliš věnovat nebudeme, přece zde ale připomeňme ještě alespoň jednu velmi známou báseň, která tematizuje zpěv, opět v dimenzích výše uvedených, jako bolestně-slastný prožitek zázračné životní plnosti, který musí být vyjádřen; tímto vyjádřením je tu ovšem paradoxně zpěv „mlčený“ a (tedy) komunikační partnerkou neslyšený.

Ptala se tě mladá dívka: Co je poézie?
Chtěl jsi jí říci: Také to, že jsi, ach ano, to, že jsi,
a že ve strachu a úžasu,
které jsou svědectvím zázraku,
bolestně žárlím na plnost tvé krásy,
a že tě nesmím líbat a že s tebou nesmím spát,
a že nic nemám, a že ten, kdo nemá, co by daroval,
musí zpívat...

Ale neřekl jsi jí to, mlčel jsi
a ona ten zpěv neslyšela...
(Holan 2000a: 167)

Hlas se v Holanově poezii objevuje v několika typech kontextů a v mnoha významech.⁵ My si zde povšímneme zejména jedné významové polohy, která se zdá být výrazná a nápadná – a která nás vede k tomu, abychom usouvztažnili kontext autorova díla s myšlenkovou sférou neméně podnětnou a závažnou, s *filozofií dialogu*,⁶ tak jak je reprezentována zejména Emmanuelem Lévinasem a jeho pojetím druhého, jiného, zejména v těch pasážích, kde ho vykládá v souvislosti s pojmem tváře. Mohli bychom tu zjednodušeně říci, že to, čím ke mně promlouvá v Lévinasově duchu tvář druhého (srov. např. Lévinas 1994: 178n.), reprezentuje v rovině slyšitelného jeho hlas; právě tak se to totiž odkrývá v mnoha textech Vladimíra Holana.

V jeho díle zastupuje hlas především metonymicky člověka, respektive lidství, v celé jeho obnaženosti, křehkosti, neuchopitelnosti a možnosti být zraněn; v neproniknutelném, jen nepatrně se podkrývajícím tajemství konkrétní bytosti, která stojí přede mnou (s chvějícím se hlasem); v celé ubohosti a tragice lidského údělu, v marné touze odolat osudu, ale na druhé straně také v lidské vzájemnosti, v potřebě a možnosti překonat individuální tragi-ku třeba i jen několika slovy, promluvením. (A také: Kdo se svým hlasem vystaví riziku být zraněn, ten se zároveň otevře dialogu.)

Hlas v sobě nese podivuhodný paradox, a současně i tajemství, podobně jako sám člověk. Je totiž na jedné straně *tělesný*, respektive je k tělesnosti úzce vázán (vzniká v hrtanu, rozkmitáním hlasivek,

5] Srov. například názvy některých básní. Hlas, Hlas a protihlas (pro Holana signifikantní) aj.: zde jde o ztvárnění čehosi, co promlouvá k člověku jakoby z jeho nitra nebo z nedefinovatelných míst (podobně, jako to známe například ze spojení jako „hlas svědomí“, „hlas krve“, nebo také „hlas Boží“), zejména ve 2. os. sg. nebo přímo v imperativu, například „Nechápu tvé stýskání, že jsi krutě sám. / Spolutr p s trpícími a nebudeš jím! / Ale jsi-li tak krutě sám, vydrž / a oni tě najdou!“ (báseň Hlas – Holan 2000b: 210).

6] K výkladům o podstatě filozofie dialogu (včetně textů z děl hlavních představitelů tohoto myšlenkového směru) srov. Poláková 1995.

a je pak díky soustavě rezonančních dutin modifikován a zesílen), a přitom je (tak jako to, co v našich představách tvoří podstatu člověka, jeho duši) *neviditelný a neuchopitelný*: nelze ho „vidět“ (viz dále), natož „políbit“, ač po tom můžeme toužit – třeba v souvislosti s nepřítomným milovaným člověkem. Hlas je přitom *smyslově vnímatelný*; vnímáme ho sluchem, má zvukové parametry, je v tomto ohledu nějak měřitelný, technicky zachytitelný a podobně. Jde tedy de facto o konkrétní, je to však jakási „polovéc“, která vlastnosti prototypového konkrétního nemá. Je prchavý, uplývá s časem, neodvratně mizí. (Prostřednictvím hlasu se realizuje řeč a ta má také podobně zvláštní, zároveň konkrétní i nekonkrétní povahu.)

Hlas není nikdy anonymní, vždy patří určitému člověku s individuálním osudem a také s konkrétní tělesností a podobou: chvěje se jeho citem a obavami (a ostychem, když třeba vypráví svůj příběh). Hlas je vždy zcela jedinečný – je zrcadlem lidské duše i jejího stavu v daném okamžiku, zračí rozpoložení a náladu člověka. Zároveň ho můžeme chápat i jako obraz křehkého, zranitelného a pomíjejícího lidství v každém z nás.

U Holana se motiv hlasu objevuje právě v této poloze nejvýrazněji v *Příbězích*, ale příklady najdeme i v drobnějších básních s epickým momentem (například ve sbírce *Na postupu*). Velká pozornost je v souvislosti s tím, kdo vypráví-svěřuje svůj příběh, věnována právě jeho hlasu – je v něm slyšet ostych, obnaženost plnou obav; hlas se často chvěje, najednou se zadrhne, zlomí nebo odmlčí:

„Neumím vyprávět a bojím se prolhané přesnosti
a nevím, co je temný nebo tmavý,
když to přece neví ani tušová čára...
Ale je možné, že jsme se dnes sešli jen proto,
abych vám pověděl docela drobný příběh,
tento příběh.“ (A tu jeho hlas zjhl,
a jestliže se dosud sdílel, nyní se svěřoval
a začínal se chvět, a jako by se omlouval
a jako by cítil, že když duše přizvala zdi,
není to proto, abychom je přelézali.)
(Holan 2002: 135)

Prostřednictvím svého hlasu se mi druhý zjevuje a otevírá v celé své jímavosti a tragice – a ovšem také v mé odpovědnosti, a zároveň většinou i bezmocnosti. Tento pól komunikační události zastupuje vypravěčské „ich“, které ve stavbě příběhu hrdinovi, lépe řečeno jeho hlasu (a příběhu), naslouchá, a zároveň jej reflektuje a zprostředkovává dalším.

V úryvku *Noci s Hamletem* je hlas přímo antropomorfizován. Nabývá podoby člověka, přisuzují se mu lidské činnosti a duševní stavy, a hned zase jako by se stával věcí, kterou je možno „odhodit“... Znovu tu jde o to „vidět lidský hlas“, vidět ho v těch situacích, jež jsou pro člověka vypjaté a zraňující, ale které zároveň potvrzují jeho lidství.

Nebo se ozve výstřel a on si řekne: zabil jsem se...

Nebo se ozve výstřel a on si řekne: já jsem vrah!

Ó *vidět* lidský hlas, *vidět* jej aspoň jednou,

když *toto* řekne! Hlas, který dosud stále

buď želel, nebo obviňoval,

hlas, který laskal, lhal a chvěl se, ponižoval,

obtížný sobě nebo ukojený,

hlas želaný či odhozený

do kouta pohlaví v paláci Priamově

jako acetylenová lampa

svítící na jeden chlup Helenin,

hlas, který náhle cítí, že ani *toto není poznání!*

(Holan 2003: 159–160)

Opět: podobně jako lévinasovská tvář v modu viditelného tu i něčí hlas (spolu s řečí) v modu slyšení znamená průlom do mého světa, a současně i z mého světa ven, představuje tedy vlastně možnost – a nutnost – transcendence, to znamená vykročení ze sebe sama do komunikace s druhým. Je možností otevřít se vůči němu jakožto vůči naprosto jinému, naprosto neznámému. Promluví-li ke mně druhý, zakládá tím zároveň mou odpovědnost a povinnost být s ním v dialogu: mou „odpovědnost odpovědět“, vidět sám sebe jako toho, kdo je „podřízen“ druhému, komu je vztah k tomu druhému uložen.

Přišla tak znenadání z kouřících knotů nočních ulic!
A byla stará a sešlá, skoro náruživě sešlá,
s tváří převrženou svéhlavým kloboukem
do rokytí vrásek a do roztrhdíla úsměvu,
s rozpaky dítěte, kterému se
hostie přilepila na patro,
a s *hlasem*, který už ani nevěděl,
co všechno mu patří z bídy,
ale který stále ještě neměl dost.

Přišla tak znenadání a udiveně řekla:
„Prosím vás, kudy mám jít, víte, prosím,
ach, kudy mám jít, ano, víte, kudy,
nu, je to nedaleko, kudy mám jít, odpusťte...“ –
ale nemohla si vzpomenout, bila se do čela,
rozběhlá sálavě těžkým přemítáním
a vždycky znovu zastavená těsně u slzy,
tak jako se požár zastaví teprve u řeky...

Přišla tak znenadání...
Bude mi někdy odpuštěno, že jsem ji opustil?
(Holan 2000a: 120; kurziva I. V.)

Nezabiješ, říká mi druhý, ale podle Lévinase třeba také: nenechej mě v opuštěnosti, komunikuj se mnou, buď se mnou. A říká mi to nejen svou tváří, ale i svým hlasem (a promluvením). Hlas je vždy lidský, patří člověku, tak jako tvář. Zároveň mi však druhý prostřednictvím hlasu sděluje poselství o své jedinečnosti a neredukovatelné jinakosti, o svém nezaměnitelném tajemství – a je jeho obrazem; tak jako tvář je totiž i hlas neopakovatelný, má zcela individuální charakter a je tak svědectvím o tom, že „jsme přece každý jinak // (neboť to právě dělají duše)...“

Hlas druhého a mé naslouchání, již zřejmě v kontextu mimolévinasovském, však pro mě znamená zároveň s odpovědností rovněž úlevu. Po lidském hlasu (a s ním po sdílení, po možnosti rozhovoru a bytí spolu) „já“ Holanových veršů často touží, protože

mu v metonymické zkratce představuje autentický vztah člověka, chápatějšího bližního v cizotě existence, ve strachu:

Bylo třeba se rozloučit. Už i
k pohřebnímu vozu tě vyprovodili,
ale ty jsi stále otálel, jako bys čekal,
až se jejich vzlyky a slzy
promění v hlas, v lidský hlas,
takový zblízka...
(Holan 2001: 373)

Černá je krev i žluč a mračné jsou i slzy,
čas smyslů zhavraněl a drásá mátohy,
dech pomáhá si z úmrlčího roucha,
rmut hoře vznáší se a hledá, co kde zkalit,
tma čoudí v osudech a uhlem píše náhled,
když náhle něčí hlas: „Já se dám taky spálit,
ale kopřivama za krematoriem“ –
ozáří stín i cit i oněmělou zem...
(Holan 2000a: 67)

Oba úryvky se vlastně opět vracejí k výše zmíněné opozici, v níž je proti smrti a nicotě postaven lidský hlas: tedy to, co je důvěrně známé, protože je to lidské a mezilidské. Prostřednictvím hlasu se mohou realizovat takové útěšné hodnoty, jako je soucítění nebo humor.

Hlas (a spolu s ním ovšem i řeč) znamená také možnost reciprocity, sdílení rozhovoru, mluvenost a mluvení, vztah (také v poloze vz-tah jako transcendence, vykročení ze sebe). Báseň je sice dar – jak zní slavná a nezpochybnitelná sentence ze závěru *Noci s Hamletem*; přece jen je zde však v jakési aluzi zpochybněna: „Ano, ale mluvené je lepší než psané...“ Nic není nad sdílení a blízkou lidskou bytost, v níž je možno mluvit a souznít. Zde už by ovšem úvahy o hlasu musely definitivně přejít k úvahám o řeči, která v této poloze s hlasem neoddělitelně splývá.

Má samota je úděsná, jak němě velí
ne pro kdekoho býti neosobní... Báseň
je dar... Ano, ale mluvené je lepší než psané...
Co bych dal za přítele!
(Holan 2000b: 168)

Vraťme se však nakonec ještě jednou k motivu hlasu. Ve skladbě *Útěk do Egypta* figuruje v rámci komplikovanějšího sémantického celku *ztráta hlasu*; hlas je zde navíc těsně spjat se *zpěvem*. Na významové potence tohoto motivu u Holana jsme také upozornili už výše; i tady je zpěv výrazem vrcholného sebeuskutečnění, výrazem spontaneity i svobodné a plné realizace životního údělu, a nemožnost, potlačení či zákaz zpěvu, a dokonce ztráta hlasu jsou pak jistě v příslušném kontextu obdařeny nesmírně silným sémantickým potenciálem.

Ve vedlejší linii je tu předestřen obraz z římské opery, kdy „stará kněžka nebo převoryše / ztratila hlas, když zazpívati měla / cantus na tichý příchod Jezulátka... / Bylo to strašné! Strašné bylo ticho / a strašné bylo náhle slyšet tkáti / pavoučí nožku kdesi za oponou...“ Posléze se emočně silný motiv vrací obměněn ve verších „Dnes ztratily hlas Čechy a já nesmím / pět o večerním jítu, o zoufalství...“ (Holan 2002: 247). Zpívat přestává i stará žena z hlavní dějové linie,⁷ již bolestně zasáhl nenávratný odchod dospělých dětí s milovanou vnučkou (jejich „útěk do Egypta“) – a která klečíc opakovaně líbá stopu její dětské nožky v písku.

Ztráta hlasu zpěvačky z římské opery se vrací v závěru skladby ještě jednou; je tu však navíc dořčeno, že „ona nestrnula, ona tenkrát / sepjala ruce a hned nato klekla, / nevědouc vůbec, že jen klečíme-li, / životní velikosti nabýváme...“ (Holan 2002: 250). Hrůza a bolest spojená se ztrátou hlasu – a zamezení zpěvu jakožto

7] „A byla jistě také panovačná, / však ve smyslu, kde tady zpívané je / i ten, kdo zpívá... Měla radost z písně / a zpívala, ať už to bylo třeba / o husarech anebo o Valaších, / zpívala hlasem mizivým jak řadra, jak řadra sněhu při kojení jara – / však měla radost z písně a též ovšem / i z děvenky, jež ráda naslouchala, / nevědouc, že ta píseň popře vzlykem / to Homérovo ‚štěkající srdce‘...“ (Holan 2002: 250).

svobodného uskutečňování v radosti a plnosti žitého lidského života – nachází jedině možný výraz v němém gestu pokleknutí a v modlitbě: „Tak i my / zkrušení padáme zde na kolena, / aby nás našel Bůh... A dokud, Pane, / nás nenajdeš, my se stařenkou onou / šlépějku dětskou, zanechanou v písku, / budeme líbat...“ (tamtéž: 251).

Znovu jsme se tedy dostali, ač jsme to snad původně neměli v úmyslu, k tomu, co je tu s lidským hlasem – i v těch jeho polohách, jež byly charakterizovány jako křik, zpěv a řeč – vždy zákonitě spolupřítomno, co je nutným pozadím a předpokladem jeho zvýznamnění: je to paradoxně jeho ne-přítomnost (anebo skrytá přítomnost), existence v modu mlčení, ticha a němoty, neznění a nevyslovení.

Zvuk – hlas, křik, zpěv – a ticho; řeč – a mlčení; tuto podvojnou v Holanově poezii nacházíme velmi bohatě reflektovanou. Vytoužená, ideální báseň by mohla „zpívat [...] o čemkoli“, „jenomže tak prostě a průzračně, / že by musila být neviditelná...“ (Holan 2000b: 120), vytoužený lidský hlas „by stejně musil mlčet, / ba mlčeti jazykem *svátečním*...“ (Holan 1999: 250); vyznání lásky musí být „nejmlčelivější“ (Holan 2000b: 170); vždy je třeba „mlčet a plakat, / aby rostlo slovo...“ (tamtéž: 216). Člověk, který „se rozvzlyká, aby unikl řeči“, se „ani nevěda, přiblížil právě k její podstatě... K nevýslovnému“ (Holan 1968: 187). Je tu mnoho paradoxů: vyslovení i nevyslovení, ano i ne, všechno i nic, plnost i prázdnota, lze i nelze; vše je zvrátané a vzájemně se sytí se svým protikladem i se svým „ano, ale“. Pravdivost tomu, onomu a obojímu zároveň dodává hloubka prožitku, touhy a bolesti; vědomí, že nelze vyslovit, uchopit, uskutečnit, v plnosti prožít, dostat nároku: a přesto je to cítěno jako nutné.

V tomto ohledu hlas, vlastní hlas – i ve smyslu výše vyloženém, jako obraz pravdivé, svobodné realizace jedinečného životního údělu, zejména tvůrčího, vyslovujícího, básnického – musí vyrůstat a zrát z (lásky a) mlčení, tak jak je to vyjádřeno ve verších: „Vždyť já znám, / teprve když se láska setká s mlčením“ (Holan 2000b: 249).

Literatura

HOLAN, Vladimír

- 1968 *Sebrané spisy 9. Babyloniaca* (Praha: Odeon)
1999 *Spisy 1. Jeskyně slov* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2000a *Spisy 2. Ale je hudba* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2000b *Spisy 3. Lamento* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2000c *Spisy 4. Na celé ticho* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2001 *Spisy 5. Propast propastí* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2002 *Spisy 7. Příběhy* (Praha–Litomyšl: Paseka)
2003 *Spisy 8. Nokturnál* (Praha–Litomyšl: Paseka)

LÉVINAS, Emmanuel

- 1994 *Etika a nekonečno* (Praha: Oikoymenh)

OPELÍK, Jiří

- 2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

POLÁKOVÁ, Jolana

- 1995 *Filozofie dialogu* (Praha: Ježek; Řím: Křesťanská akademie)

VAŇKOVÁ, Irena

- 1996 *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (Praha: Nakladatelství Institutu sociálních vztahů)

PhDr. Irena Vaňková, CSc., Univerzita Karlova, Praha

Závěrečné poznámky

O III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky

Třetí celooborové setkání domácích i zahraničních literárněvědných bohemistů uspořádal ve dnech 28. června – 3. července 2005 Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem bohemistických studií téže fakulty a Památkem národního písemnictví v Praze. Na zajištění programu se dále podílela Obec spisovatelů, občanské sdružení Litterula, Magistrát hlavního města Prahy, Muzeum Boženy Němcové v České Skalici a Společnost Boženy Němcové. Kongres měl 148 řádných účastníků, zaznělo celkem 120 referátů.

Odborné jednání bylo vymezeno hlavním tématem *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*. Kongres se konal v roce dvou významných jubilejí české literatury: 150. výročí vydání *Babičky* Boženy Němcové a 100. výročí narození Vladimíra Holana. Při této příležitosti se úběžníkem jednání stal český literární kánon: otázka, co se zevnitř i zvenčí národní kultury jeví jako trvalá či nosná hodnota české literatury, jaký je podíl jiných literatur a kultur na vzniku a uplatňování těchto hodnot a jaká je recepce těchto hodnot ve světě. V souladu s tímto obecným zaměřením byly do programu kongresu dále včleněny dvě specializované sekce: *Božena Němcová a její Babička* a *Vladimír Holan a jeho soupoutníci – klíčové i solitérní osobnosti české poezie 20. století*.

Odborná jednání probíhala ve dnech 29. června – 1. července 2006 v hlavní budově Akademie věd ČR v Praze na Národní třídě. Slavnostní zahájení kongresu v Hodovní síni letohrádku Hvězda na Bílé Hoře se konalo v předvečer prvního jednacího dne a bylo spojeno s vernisáží výstavy Památníku národního písemnictví ke 100. výročí narození Vladimíra Holana *Noční hlídka srdce*. Na závěr odborného jednání byl v pátek 1. července v podvečer uspořádán kulatý stůl s tématem *Co potřebuje světová bohemistika*, připravený Jiřinou Šmejkalovou a Alicí Jedličkovou, který

představil domácí i zahraniční bohemistické aktivity. Doprovodný program kongresu zahrnoval: slavnostní setkání v Senátu Parlamentu ČR s programem k 150. výročí prvního vydání *Babičky*, uspořádané Společností Boženy Němcové pod záštitou prvního místopředsedy Senátu Petra Pitharta (úterý 28. června); prezentaci polsko-české výstavy *Čechy. Daleko, nebo blízko?*, již pro varšavskou Biblioteku narodowu připravili a účastníkům kongresu představili Katarzyna Žáková a Petr Žák (středa 29. června); zahájení projektu Lachiana, oslav 100. výročí narození Ondry Ľysohorského, moderované lingvistou Jiřím Marvanem (středa 29. června); prezentaci edice vysokoškolských přednášek Romana Jakobsona *Formalistická škola a literární věda ruská* (nakl. Academia), spojenou s besedou s editorem svazku Tomášem Glancem (čtvrtek 30. června); setkání se současnými českými spisovateli (Alexandra Berková, Pavel Brycz, Jaroslav Pízl a Ludvík Vaculík), moderované Ivanem Binarem (čtvrtek 30. června); divadelní představení ve Švandově divadle a v Krytovém divadle Orfeus (pátek 1. července).

Na závěr oficiálního programu se v sobotu 2. července konaly dvě literární exkurze: První směřovala do kraje Boženy Němcové a její *Babičky* a zahrnovala mj. přijetí účastníků kongresu starostou České Skalice Tomášem Hubkou a prohlídku Babiččina údolí s výkladem ředitele Muzea B. Němcové Milana Horkého. Trasa druhé exkurze vedla do Bělé pod Bezdězem a na Bezděz po stopách imaginárního setkání básníků V. Holana (který zde strávil dětská léta) a K. H. Máchy, zahrnovala mj. recitační pořad z Holanových veršů v podání Rudolfa Kvíze a prohlídku výstavy Jaroslava Anděla *Poznamenání cest K. H. Máchy*.

Podrobnější informace o třetím, ale i prvním (1995, *Světová literárněvědná bohemistika. Historie a současný stav*) a druhém (2000, *Česká literatura na konci tisíciletí*) kongresu jsou publikovány na internetu: www.ucl.cas.cz/kongres.

O sborníku příspěvků z kongresu

Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky přináší všechny referáty řádných účastníků kongresu, které

byly v písemné podobě do uzávěrky odevzdány redakci. Je rozdělen do tří svazků:

Svazek 1 – *Otázky českého kánonu* – obsahuje příspěvky ze všech jednacích bloků mimo monografické sekce, dále zde tiskneme úvodní slovo ředitele ÚČL AV ČR, shrnutí závěrečného kulatého stolu, seznam všech účastníků kongresu a program odborného jednání.

Svazek 2 – *Vladimír Holan a jeho souputníci* – obsahuje příspěvky z první monografické sekce.

Svazek 3 – *Božena Němcová a její Babička* – obsahuje příspěvky z druhé monografické sekce.

Každý svazek je opatřen samostatným jmenným rejstříkem a obrazovou přílohou, která dokumentuje příslušné jednací bloky i společenský a kulturní program kongresu.

Ediční poznámka k 2. svazku

V tomto svazku tiskneme referáty řádných účastníků kongresu, které byly předneseny v první monografické sekci *Vladimír Holan a jeho souputníci – klíčové i solitérní osobnosti české poezie 20. století*.

Uspořádání svazku není totožné s programem kongresu, dáváme zde přednost spíše členění do tematických bloků věnovaných otázkám literárněhistorickým a komparatistickým, problémům recepce a překládání Holanovy poezie ve světě i v Čechách, pokusům o interpretaci jednotlivých Holanových textů i celku jeho básnického díla.

Texty jsme upravili podle současné české pravopisné normy. Sjednotili jsme způsob zápisu citací, poznámek pod čarou a bibliografických odkazů, užití kurzivy a další grafické zvýraznění. S ohledem na dodržení proporcí mezi jednotlivými příspěvky jsme v několika případech museli sáhnout k redakčnímu krácení. Stejně jako u předchozích dvou sborníků z bohemistických kongresů jsme dále do textu příspěvků zasahovali již jen s ohledem na jazykovou srozumitelnost a výjimečně též na věcné souvislosti, přičemž jsme se snažili respektovat výkladové a interpretační postoje jednotlivých účastníků.

V. F.

Jmenný rejstřík

[A]

Abd-el-Kader, E. 76
Anděl, J. 274
Apollinaire, G. 140
Arendtová, H. 218
Aristoteles 218, 254
Äslund, L. 87, 88
Aspelin, K. 87
Augustin, sv. (Aurelius Augustinus)
119, 122, 129, 240

[B]

Babler, O. F. 75–76
Bachelard, G. 163
Bachtin, M. M. 174
Barthes, R. 163
Bartoš, F. 136
Bartuška, A. 161
Baudelaire, Ch. 21, 250
Bauer, M. 41
Bednář, K. 33
Belloc, H. 136
Benveniste, É. 45
Bergqvist, E. 90
Bergson, H. 14, 36–38, 136
Berková, A. 274
Bertrand, A. 136
Binar, I. 274
Blake, W. 250
Blatný, I. 37, 217, 220–221, 223–224,
227

Blažíček, P. 16, 118, 120, 161, 176,
196, 200, 205, 208, 212, 217
Błoński, J. 77
Bloy, L. 138
Bogatyrjov, P. G. 68
Bojar, P. 160
Bosch, H. 128, 131
Bossuet, J. B. 138
Brando, M. 89
Březina, O. 21, 139, 250, 251
Brousek, A. 97, 217
Brown, J. 75
Brycz, P. 274
Bunin, I. 136
Bureš (dr.) 54

[C]

Cézanne, P. 139
Chalupecký, J. 37, 39, 158, 163, 164,
168, 217, 247
Chartier, A. 119
Claudel, P. 136
Cloutier, C. 103
Cocteau, J. 139
Conrad, J. 130, 131, 132, 140

[Č]

Čapek, K. 164
Černík, A. 65
Černý, A. 73
Černý, V. 45, 70, 217, 256–257

- Červenka, M. 44–46, 79, 128, 151, 165
 Červinka, J. 41
 Čolaková, Ž. 11, 17
 Čung Jung 232
- [D]**
 Dante Alighieri 223
 Dedecius, K. 95
 Deml, J. 21, 28, 164, 250
 Diviš, I. 161
 Doležal, B. 158–165, 167–168, 217
 Dostojevskij, F. M. 235
 Durych, J. 74, 164
 Dušek, F. X. 206
 Dušková, J. 206
 Dutli, R. 154–155
 Dvořák, L. 56
- [E]**
 Einstein, A. 220, 221
 Ekelöf, G. 86, 87
- [F]**
 Feldkamp, H. 94, 97, 100
 Filippov, B. A. 154
 Fingerová, V. 45
 Fišárek, A. 220–221
 Fischer, P. 96, 99
 Flicková, V. 96–97
 Florian, J. 74–75
 French, A. 115
 Freud, S. 220–221
 Frýdl, B. 77, 79
- [G]**
 Gajdoš, A. 75
 Galmiche, X. 129, 250, 253
 Gellerfelt, M. 89
 Gellner, F. 45–46
 Gide, A. 138, 140
 Girard, R. 163
 Glanc, T. 274
 Gogol, N. V. 132
 Grandmont, D. 98
 Grigorov, D. 33
 Grossman, J. 40–41, 163
 Gruša, J. 96
 Guardini, R. 41
 Gullberg, H. 83
- [H]**
 Halas, F. 17, 21, 28, 33, 36, 59, 61–62, 158–159, 164
 Hanč, J. 164
 Hanstein, O. von 136
 Hašek, J. 164, 167
 Hauková, J. 33
 Heftrich, U. 96, 154–155, 196
 Heidegger, M. 163, 226
 Hejda, Z. 217
 Herakleitos 218
 Hiršal, J. 160
 Hitler, A. 28
 Hloch, M. 96
 Hofmannstahl, H. von 255
 Holanová, V. 58
 Holub, M. 42
 Holý, J. 79, 126
 Homér 218, 255
 Homqvist, B. 88
 Hora, J. 22, 59, 61, 67, 126, 164, 256
 Horáčková, A. 42
 Horký, M. 274
 Hrabal, B. 164

Hrozný, B. 136
Hrubín, F. 58, 136, 164
Hubka, T. 274
Hugo, V. 207–208
Hultsch, A. 94
Humboldt, W. von 99
Hynek, K. 164

[CH]

Chlupáčová, K. 41
Chodasevič, V. 70
Chopin, F. 73, 76
Christo, J. 231
Chvojková-Pallasová, D. 83, 84, 85

[I]

Inov, I. 68–69

[J]

Jakobson, R. 44, 46, 274
Jan od Kříže, sv. 119, 123
Janáček, L. 136
Janouch, J. 75
Janů, J. 69
Järv, H. 84–85, 89
Jedlička, J. 163
Jedličková, A. 274
Jirásek, A. 68
Jung, C. G. 45
Justl, V. 25, 58, 72, 74–75, 78–79, 90,
94, 103, 154, 156, 184

[K]

Kabeš, P. 163, 166
Kainar, J. 36, 37, 58
Kaiser, P. 46
Kalista, Z. 59–60

Kant, I. 218
Karásek ze Lvovic, J. 74, 255
Kardyni-Pelikánová, K. 73–75
Karlsson, J. 89
Karník, J. 74
Keats, J. 119
Kershaw, I. 28
Kleist, H. von 132
Klíma, L. 136, 164
Kluge, F. 40
Kołaczkowski, S. 79
Kolář, J. 36, 158
Komenský, J. A. 90
Koňák, Z. 42
Konopnická, M. 74
Kořínek, F. B. 67
Kožmín, Z. 121, 206, 243
Králík, O. 70, 255–256
Křivánek, V. 20
Křížková, M. R. 40
Kuba, L. 136
Kubeczková, O. 180
Kuběna, J. 162, 164
Kunc, J. 69
Kunze, R. 94–100
Kvapil, F. 74–75
Kvíz, R. 274

[L]

Langerová, M. 173
Laplace, P.-S. 30
Lenin, V. I. 30
Leonardo da Vinci 139
Lermontov, M. J. 65–66, 68–70
Lévinas, E. 264, 267
Levý, J. 44
Lindegren, E. 84

Lindtnerová, E. 43
Lundgren, E. 88
Lundkvist, A. N. 82–85, 87, 89,
136
Luther, M. 129

[M]

Macek, A. 36
Macek, E. 154
Mácha, K. H. 35, 46, 207, 218,
220–221, 274
Máchal, J. 75
Machar, S. 65
Maeterlinck, M. 234
Maillol, A. 141
Málková, I. 51
Mallarmée, S. 11, 21, 139, 250, 255, 257
Mandelštam, O. E. 140, 154
Mareš, P. 117
Marie Antoinetta 136
Martinsson, H. 91
Marvan, J. 274
Masák, E. 73, 74
Matouš, J. 73–76
Med, J. 28, 129
Meyer, A. 95
Michaëlisová, K. 43
Michl, J. B. 86–87
Mickiewicz, A. 72–73
Moldanová, D. 11
Montesquieu, Ch. L. 78
Mörrike, E. 136
Mossdalová, K. 90
Most, F. M. 95
Mozart, W. A. 95, 121, 205–207,
209–212, 214–215, 231
Mukařovský, J. 17, 173, 237

[N]

Nápravník, M. 162, 164
Němcová, B. 35, 36, 273–275
Neruda, J. 35
Neumann, S. K. 155
Nezval, V. 16, 17, 59, 62, 83,
251
Nietzsche, F. 199, 223
Nilsson, N. Å. 85–86
Nitschová, E. 96
Norman, B. 86, 87
Norwid, C. K. 72–74, 76–79
Novák, P. 44
Novák, R. 205

[O]

Ohly, F. 245
Opelík, J. 25, 72, 126, 251, 259–260,
262–263
Opitz, M. 31
Origenes 244
Orten, J. 40–41, 43–46
Otruba, M. 151
Ovidius Naso, P. 255

[P]

Pajdzińska, A. M. 174
Palivec, J. 136
Pasternak, B. 85
Pátková, M. 188
Patočka, J. 37
Pavel z Tarsu, sv. 23, 175
Pavlíček, T. 51
Pechar, J. 98
Péladan, J. 139–140
Pešat, Z. 115
Petruželka, A. 217

Petruželková, A. 134
Pfleger Moravský, G. 65
Picková-Saudková, G. 139
Pilař, J. 57, 76
Piorecký, K. 170
Píša, A. M. 17, 58
Pithart, P. 274
Pízl, J. 274
Pohořelý, J. 136
Pojer, J. V. 136
Pompeius, G. M. 122
Pont, P. 96
Poročkina, I. 65
Preisner, R. 96, 98
Přemysl Otakar II. 35
Přidal, A. 136
Puškin, A. S. 41, 126
Pythagoras 129

[Q]

Quincey, T. de 138

[R]

Rektorys, A. 136
Rembrandt van Rijn, H. 207
Renč, V. 76
Reynek, B. 155
Richterová, S. 78, 235
Riezler, K. 218
Rilke, R. M. 11, 21, 42–44, 53, 130,
139–140
Ripellino, A. M. 83
Rousseau, J. J. 138
Rozehnal, A. 136

[Ř]

Řehák, D. 53

[S]

Sartre, J.-P. 165
Saussure, F. de 41
Schelling, F. W. J. von 65
Schopenhauer, A. 34, 207–208,
210–212
Seifert, J. 33, 46, 85, 88–89
Sem-Sandberg, S. 89–90
Sgall, P. 44
Sgallová, K. 44, 46
Shakespeare, W. 119, 121, 153, 171,
196–200, 207
Simonides, J. 141
Sivko, A. 58
Skácel, J. 94, 158
Slavíčková, M. 82
Słowackij, J. 72, 73
Smetana, B. 35
Solovjev, V. S. 136, 235
Sonnevi, G. 89
Sörensen, L. 83, 88
Sova, A. 255
Staiger, E. 163
Stalin, J. V. 227
Stankovič, A. 162, 164
Stefanowska, Z. 76
Steiner, P. 224
Stich, A. 97, 117, 158, 178
Strebel, V. 94
Struve, G. P. 154
Symons, A. 138

[Š]

Šalda, F. X. 65, 155, 163, 164
Šebestová, A. 136
Šmejkalová, J. 274
Šnirelman, V. A. 70

Šotola, J. 160
Špirit, M. 151
Šrámek, F. 151, 160
Šrámek, P. 158
Šrut, P. 161
Štochl, J. 40, 41, 44, 45

[T]

Táborský, F. 67
Theer, O. 36
Theiner, G. 115
Toman, K. 35–36, 151
Tomáš Akvinský, sv. 139
Trakl, G. 12, 21
Trávníček, J. 210, 225
Trembická, M. 75
Tropp, F. 67
Trottestam, P. 91
Trotzigová, B. 89
Trunečka, M. 13
Tuwim, J. 74

[U]

Unamuno, M. de 136

[V]

Václav, sv., kníže český 35
Vaculík, L. 274
Valéry, P. 11, 21
Vančura, V. 164
Vaňková, I. 174, 259–260
Vendyšová, H. 136
Veresajev, V. V. 136
Vergilius Maro, P. 255
Villiers de l'Isle-Adam, A. 136

Vlaminck, M. de 12
Vokolek, V. 136
Vörös, I. 230
Vrchlický, J. 65, 136, 256

[W]

Weiner, R. 21, 155, 159, 164,
237–242, 245–247
Weissbort, D. 104, 112
Wilde, O. 119, 255
Wilden, T. 136
Winczer, P. 72
Winter, Z. 127
Wittgenstein, L. 16
Wolker, J. 155
Wollman, F. 75
Wurm, F. 96, 97

[Y]

Yeats, W. B. 136, 139

[Z]

Zábrana, J. 136
Zahradníček, J. 21, 51, 75–76, 158, 164
Závada, V. 21, 51, 52, 53, 54, 55, 57,
58, 59, 60
Zedníček, S. 56, 57, 111, 112, 113,
136
Zeyer, J. 136

[Ž]

Žák, P. 274
Žáková, K. 274
Žantovská, H. 136
Žilka, F. 136

Obrazová příloha



Ze slavnostního zahájení v letohrádku Hvězda, úterý 28. 6. 2005 – zleva Alena Petruželková, Věra Jirousová, Eva Wolfová



Kulatý stůl uzavírající odborný program v pátek 1. 7. – zprava Zuzana Stolz-Hladká, Xavier Galmiche, Veronika Ambros, Jiřina Šmejkalová, Alice Jedličková



Setkání se současnými českými spisovateli ve středu 30. 6. – zprava Ludvík Vaculík, Ivan Binar, Alexandra Berková, Pavel Brycz, Jaroslav Pížel



Jaroslav Pížel čte ze svých textů, tamtéž



Z jednání sekce Vladimír Holan – přednášející X. Galmiche; z posluchačů: A. Linsse-Hogenberg a I. Vörös



D. Kannegieter-Hajtmarová, M. Pátková, I. Málková, Z. Šuman



Přednášející zleva: O. Kubeczková, P. Mareš, J. Med, Z. Stolz-Hladká



Doris Boden



Žoržeta Čolakova



Clarice Cloutier



Xavier Galmiche, v pozadí Jiří Marvan



Dobromir Grigorov



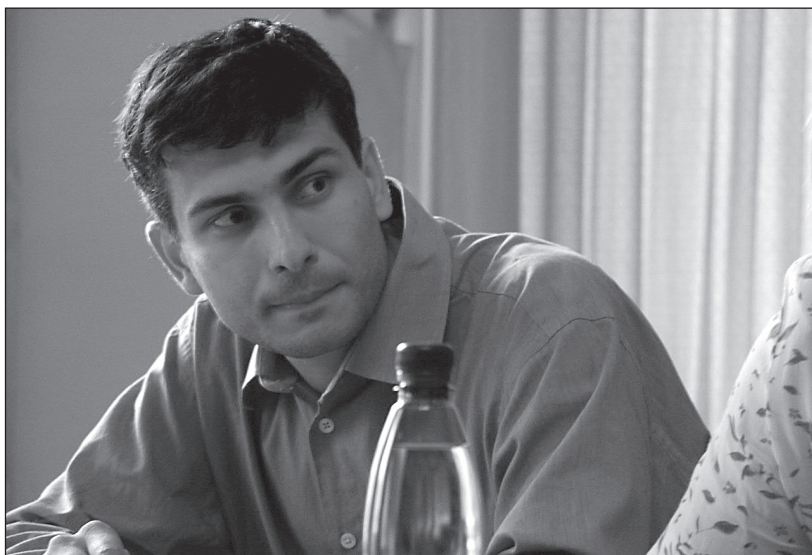
Urs Heftrich



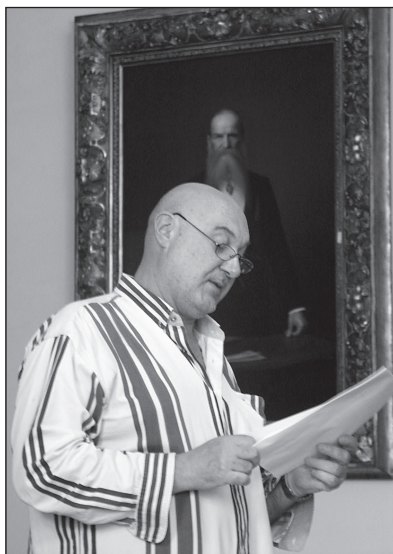
Jiří Holý



Anne Hultsch



Petr Komenda



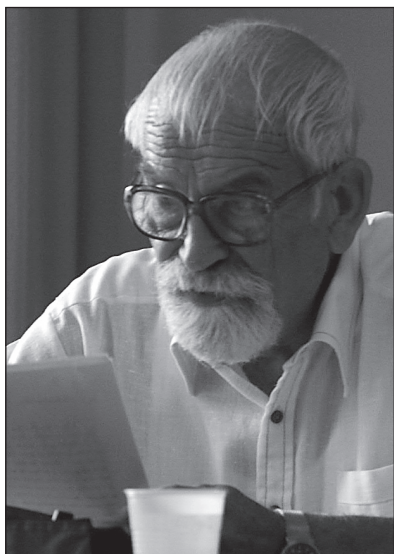
Vladimír Křivánek



Iva Málková



Olga Kubečzková, Radomil Novák



Jaroslav Med



Radomil Novák



Marcela Pátková, Karel Piorecký



Irina Poročkina



Miloslava Slavičková



Zuzana Stolz-Hladká



Josef Štochl



Irena Vaňková



István Vörös

Edice K, sv. 12

Vladimír Holan a jeho soupevníci

Sborník příspěvků
z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky
Hodnoty a hranice.
Svět v české literatuře, česká literatura ve světě
Praha 28. 6. – 3. 7. 2005
Svazek 2

Editor svazku: Vratislav Färber
Redakční spolupráce: Michala Lysoňková
Redaktorka sborníku: Milena Vojtková

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR
Na Florenci 3/1420, 110 Praha 1
Praha 2006

Grafická úprava a sazba studio Lacerta (www.sazba.cz)

Fotografie: Alena Ziebikerová
Na obálce použita fotografie Vladimíra Holana
od S. Janouška (zřejmě polovina 40. let)
Tisk PBTisk, Prokopská 8, Příbram
Vydání první
Stran 296
Náklad 400 výtisků

ISBN 80-85778-52-1 (2. svazek)

ISBN 80-85778-50-5 (soubor)