

# „...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 neologismů<sup>1</sup>: „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; strojepis, 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,<sup>2</sup> postupoval Holan zcela opačným způsobem: snažil se, jako již před ním symbolističtí básníci, postihnout co nejobsažněji 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 starobylou 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 zříká 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 mysli 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 difference“ 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*