

# 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, přícházíš...* (1937) – už nastiňují výstižný profil básníka, jehož hlavním trvalým rysem je intelektuální snaha proniknout do složitěho 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

Šibenic

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 básníkovy 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*