

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky
Dějiny české literatury a teorie literatury

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Lucie Koryntová

**Holanova metafora ve sbírkách *Vanutí* a *Na postupu*
ve světle Ricœurovy „živé“ metafory**

**Vladimír Holan's metaphor in the collections *Vanutí* and *Na postupu*
in the light of Ricœur's „live“ metaphor**

Vedoucí práce prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

2018

Děkuji svému školiteli a rodině za podporu.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 10. 2018

Lucie Koryntová

Abstrakt

Sbírky *Vanutí* (1932) a *Na postupu* (verše vznikaly v letech 1943–1948, vyšly v roce 1964) představují ve vývoji poezie Vladimíra Holana (1905–1980) dva přelomové okamžiky. Na jedné straně jsou vázané hermetické verše intimně laděných lyrických skladeb sbírky *Vanutí*, na druhé straně volné verše sbírky *Na postupu* provázené výrazovou projasněností a epizací, obrácené ke společenským dějinným a všednodenním tématům. Z hlediska vztahu poezie ke skutečnosti a způsobu vznikání významu je ústředním místem sbírek metafora. Teorie klasické metafory však není dostačující pro popis toho, co je ve sbírkách originální. Aplikací teorie „živé“ metafory Paula Ricœura, jak ji formuluje ve svých dvou dílech *La Métaphore vive* (1975) a *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning* (1976), lze dospět k detailnímu popisu typických metafor obou sbírek. Aplikací Ricœurovu modelu *X je/není Y*, který je schematickým vyjádřením ambivalentní predikace probíhající v „živé“ metafoře, je formulována zvláštní dynamika vznikání smyslu typická pro každou sbírku. Metafory sbírky *Vanutí* spojuje maximalizace ambivalence, metaforám sbírky *Na postupu* je naopak společná minimalizace ambivalence. V každé sbírce je tato zvláštní dynamika vlastní nejenom metaforám, ale i dalším složkám díla.

Klíčová slova

Vanutí – Na postupu – Vladimír Holan – poezie – metafora – „živá“ metafora – Paul Ricœur – skutečnost – význam – ambivalence – dynamika

Abstract

The collections *Vanutí* (1932) and *Na postupu* (poems written in 1943–1948, published in 1964) are both of particular importance within the development of the poetry written by Vladimír Holan (1905–1980). The collection *Vanutí*, full of strongly bound, hermetic verses put together into intimate, lyrical compositions is a direct counterpoint to the collection *Na postupu*, written in free verse and accompanied by clearer expression of epic nature, orientated towards historical and everyday topics of the society. With respect to the relation between poetry and reality and as far as the way of creating meaning goes, the key notion is the metaphor. However, theoretical foundations of classical metaphor are unsatisfactory in this case – they cannot describe the originality of Holan’s poetry sufficiently. By applying the theory of “live” metaphor, formulated by Paul Ricœur in his essays *La Métaphore vive* (1975) and *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning* (1976), we can achieve the most detailed description of typical metaphors in both collections. Thanks to Ricœur’s pattern *X is/is not Y*, which expresses ambivalent predication present in live metaphor schematically, a peculiar dynamics of emerging sense (typical for each collection) is established. Metaphors that can be found in the collection *Vanutí* all maximise ambivalence, whereas those that appear in the second collection (*Na postupu*) have the common denominator of minimising it. In each collection, this peculiar dynamics is typical not only of metaphors, but also of other elements of writing.

Key words

Vanutí – Na postupu – Vladimír Holan – poetry – metaphor – „live“ metaphor – Paul Ricœur – reality – meaning – ambivalence – dynamics

Obsah

Úvod	8
1. Ricœurovo pojetí metafory	15
1.1 „Tradiční“ metafora	16
1.2 „ŽIVÁ METAFORA“	18
1.3 Problematika Ricœurova pojetí metafory	37
1.4 Hlediska a nástroje analýzy metafory	40
2. <i>Vanutí</i>	42
2.1 Výpovědní kontext	42
2.2 Metafora	44
2.2.1 In præsencia	44
2.2.2 In absentia	51
2.3 Maximalizace ambivalence a další složky díla	61
2.3.1 Antitetičnost	62
2.3.2 Motivy: opona	65
2.3.3 Tematizace tvůrčího postupu	66
3. <i>Na postupu</i>	67
3.1 Výpovědní kontext	67
3.1.1 Situace	67
3.1.2 Subjekty	69
3.1.3 Časoprostor	73
3.2 Metafora	78
3.2.1 Problematická absurdnost	79
3.2.2 Problematická interakce	83

3.3 Minimalizace ambivalence a další složky díla.....	86
3.3.1 Přirovnání: jako / jako by	87
3.3.2 Motivy: existence a nicota.....	90
3.3.3 Tematizace tvůrčího postupu	93
Závěr.....	95
Soupis použité literatury.....	101
A. Holanovo dílo	101
B. Sekundární literatura přímo se týkající Holanova díla	102
C. Jiná literatura	104
Přílohy	106
Touha.....	106
Smrt umírajícího na sadě.....	107

Úvod

Holanovo dílo je pro literárního kritika výzvou svou rozsáhlostí a variabilitou. Prvních devět svazků sebraných *Spisů* pokrývají texty na různě odstupňované škále mezi poezií a básnickou prózou, lyrikou a epikou, vázaným a volným veršem, výrazovou hermetičností a průzračností, intimními a společensky orientovanými tématy. Neutuchajícím předmětem zájmu kritiků jsou při tom proměny jednak vztahu Holanovy poezie ke skutečnosti a jednak způsobů vzniku významu. Jeden ze zásadních posunů v Holanově poezii, co se týče způsobu pojmání skutečnosti a vznikání významu, se odehrál na přelomu 30. a 40. let. Dvěma mezními polohami tohoto posunu jsou sbírky *Vanutí* (1932) a *Na postupu* (verše vznikaly v letech 1943–1948, vyšly v roce 1964). Na jedné straně jsou vázané hermetické verše intimně laděných lyrických skladeb *Vanutí*, na druhé straně volné verše *Na postupu* provázené výrazovou projasněností (nicméně v kombinaci s kryptičností) a epizací, obrácené ke společenským dějinným a všednodenním tématům.¹ V chronologii vznikání Holanova díla představují *Vanutí* a *Na postupu* dvě přelomové sbírky, v nichž se realizují uvedené rozlišovací znaky poprvé v jediném celku. Sbírkou *Vanutí* byla originální nejenom v rámci Holanova básnického vývoje, ale i vůbec v tehdejší literární kánonu.² Její svébytnost byla identifikována již tehdejší kritikou, zejména bylo poukazováno na její hudebnost a jazykové novátorství mající za efekt nesrozumitelnost (ŠALDA, 1932–1933, s. 123–137; HORA, 1959, s. 416–417; PÍŠA, 1971, s. 100; KALISTA, 1933, s. 216–221).³

¹ Termíny hermetický a kryptický nemíním totéž. Hermetický užívám ve smyslu „významově neurčitelný“, kdežto kryptický ve smyslu „významově hádankovitý“. Hermetičnost je tedy trvalá vlastnost textu, kdežto kryptičnost je přechodná do doby, než je význam rozluštěn.

² „V domácím dobovém básnickém kontextu neexistovalo vskutku nic, co by se *Vanutí* podobalo [...]“ (OPELÍK, 2004, s. 8)

³ Recenzenti se vesměs shodují v identifikování základních novátorských rysů sbírky, ač se přitom rozcházejí v interpretaci jejich smyslu. Všichni zmiňují hudebnost a jazykové deformace. Vyjma Josefa Hory pak ještě zmiňují abstrakci a odtržení od reality (zejména smyslů a pozorování). Jako smysl takové poezie interpreti pojmenovávají každý něco trochu jiného. F. X. Šalda vidí cíl této poezie v dosažení absolutna, konkrétně píše o „zazdívání se do absolutna“ (ŠALDA, 1932–1933, s. 123–137). K němu se přibližuje A. M. Píša, který *Vanutí* označuje za poezii číře „esenciální“ obohacující náš svět o jakousi „čtvrtou dimenzi“ (PÍŠA, 1971, s. 100). Naproti nim Zdeněk Kalista hledá smysl v subjektivnosti, konkrétně ve „snové výlučnosti“ (KALISTA, 1933, s. 216–221). Josef Hora pak

Specifičnost sbírky *Na postupu* v rámci Holanova básnického vývoje však mohla být zaznamenána až mnohem později, neboť její vydání se odkládalo (ač byly verše psány v letech 1943–1948, sbírka vyšla až v roce 1964). Například na změnu k volnému verši se do té doby dalo usuzovat pouze z *Rudoarmějců* (kresby psány po květnu 1945, vyšly v roce 1947) (OPELÍK, 2004, s. 111). Přitom právě sbírka *Na postupu* byla místem zrodu Holanova volného verše (JUSTL 2010, s. 45; ČERVENKA, 2001, s. 150). *Na postupu* je také první Holanovou sbírkou, v níž se objevují sémanticky průzračné pasáže, které se postupně rozvinou v krajní polohu *Rudoarmějců*. Sémantická průzračnost některých básní přitom ve sbírce kontrastuje s kryptičností sdělení básní jiných. Jejich symbióza činí ze sbírky originální literární objekt. Pokud jde o epizaci, tj. žánrové směřování k příběhu, ta se v Holanově díle rozvíjela postupně od počátku jeho tvorby. Epické prvky lze v Holanově díle před rokem 1943 spatřovat již v raném *Triumfu smrti* (1930) (JUSTL, 2010, s. 44, 50) a v prvních *Dokumentech* (sbírkách *Září 1938*, *Zpěv tříkrálový* a *Sen*), přičemž epizace je pak patrnější v prvních skladbách *Příběhů: První testament* (1940) a *Tereška Planetová* (1943).⁴

Cílem práce je přispět k literárně-vědnému bádání hledajícímu odpověď na otázku, v čem spočívá proměna Holanovy poezie mezi 30. a 40. lety a navázat tak zejména na úvahy Přemysla Blažíčka, jež formuloval ve své studii *Sebeuvědomění poezie – nad básněmi V. Holana* (1991), a postřehy Jiřího Opelíka obsažené v jeho souhrnné monografii *Holanovské nápovědy* (2004). Jako předmět analýzy byly vybrány sbírky *Vanutí* a *Na postupu*. Tyto dvě sbírky nebyly zvoleny proto, že představují krajní polohy Holanovy tvorby, ale protože jsou přelomové. Tím se odlišují od přístupu Přemysla Blažíčka, který ve své studii srovnává Holanovy *První básně* (svazek

spatřuje smysl takové poezie ve zvláštním vztahu k realitě, v tom „vidět a sdělovat svět a věci, aby zůstávaly tajemnými“ (HORA, 1959, s. 416–417). Josef Hora jako jediný představuje Holana jako básníka vztahujícího se ke skutečnosti, nikoli od ní odtrženého.

⁴ „První okruh Holanovy epiky nese válečná data. Přímá odpověď na události podzimu 1938 a jara 1939 se předtím uskutečnila v cyklu poém, které v obrazné fantazmagorické vizi materializují samotný abstraktní pohyb historie. Přitom už známý motiv ‚noci z Illiady‘ (báseň *Září 1938*) upozorňuje na přítomnost epiky v apokalypse a houstnoucí ovzduší *Zpěvu tříkrálového* a *Snu* je těhotné příběhem. *Sen* má svůj samostatný význam, ale zároveň je to příprava: jako by někdo maloval temné kulisy tragédie. Scéna se hýbe nerozlišenými načrtnutými postavami a ději, jež dosud nejsou víc než komponenty panoramatu“ (ČERVENKA, 1991, s. 108).

zahrnující sbírky *Triumf smrti*, *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...*) a *Rudoarmějce*, přičemž výběr zdůvodňuje tím, že uvedené polohy představují „krajní realizaci dvou protikladných možností poezie vůbec“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 9). Výběrem sbírek jdu směrem, který ve své monografii naznačil Jiří Opelík. Jiří Opelík se věnuje vývoji celého Holanova díla a právě sbírky *Vanutí* a *Na postupu* označuje za přelomové: „kniha *Na postupu* jako by ležela na zlomu dvou základních ‚ker‘ Holanova díla, jako by zahajovala a předurčovala jeho druhou polovinu, podobně jako *Vanutí* zahajovalo a předznamenávalo jeho polovinu první. Z toho mimo jiné vyplývá, že zejména *Rudoarmějci*, jakkoli epizující, mohli budovat na tom, čeho se už předtím dobrala Holanova lyrika“ (OPELÍK, 2004, s. 103).

Konkrétním cílem práce je popsat posun mezi sbírkami *Vanutí* a *Na postupu*, co se týče pojmání skutečnosti a s tím související dynamiky vznikání významu. Východiskem práce je, že každá sbírka je v tomto ohledu specifická. V analýze sbírek se při tom zaměřím na metaforu jakožto na ústřední bod Holanovy poetiky, v němž lze sledovat zvláštní vztah ke skutečnosti. Ke sbírkám budu přistupovat komparativní metodou. V analýze se přitom zaměřím na to, co sbírky odlišuje. Jelikož význam vzniká v živé čtenářské zkušenosti, součástí analýzy tedy nutně musí být interpretace. Interpretací však nemíním přiřazení jediného významu, nýbrž popsání (ne nutně vyčerpávající) významových možností, jež jazykový materiál díla nabízí.

Literární historici zabývající se sbírkou *Vanutí* v souvislosti se vztahem poezie k jevové skutečnosti určují jako jeden její rys abstraktnost (JUSTL, 2010, s. 85; BLAŽÍČEK, 2011, s. 13–15; OPELÍK, 2004, s. 15). Navazují tak na tvrzení dobové kritiky o abstraktnosti básní sbírky *Vanutí*. Přemysl Blažiček současně tento koncept rozvíjí popsáním procesu „abstraktivizace“ konkrétně (BLAŽÍČEK, 2011, s. 14). Abstraktivizaci identifikuje při analýze vybraných elementů básně „Jaro na Jestřebí“ (zvýrazňuje L. K.): *Někomu **dřevo**, někomu přízeň **kamene** / rukama k slávě plynou – / ale já vím: na ústech **podzemního pramene** / mám účast stinnou*. Ukazuje, že mezi elementy básně *dřevo* a *kámen* na jedné straně a *podzemní pramen* na straně druhé se aktivují kontrastní abstraktní významy (zjevnost, popř. pevnost x skrytost). Zdůrazňuje při tom, že se nejedná o metaforu: „To není metafora, neodkazuje se zde k jinému jevu, jenom se z označeného jevu izoluje určitá vlastnost – a v tom právě spočívá proces abstraktivizace“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 14). Současně abstraktivizaci odlišuje od symbolu: „Abstraktní význam

rozebíraných Holanových pojmenování vyrůstá více z konkrétních vlastností označeného jevu [...] Vystupuje zde víc věc, zatímco u symbolu v přesném a úzkém slova smyslu se objevuje pouhé její označení“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 15). Jiří Opelík zase identifikuje ve sbírce „polaritu konkrétního a abstraktního“ (OPELÍK, 2004, s. 14). Abstraktnost pak uvažuje jako nadřazený pojem zahrnující pod sebe např. personifikaci či symbol: „Abstraktnost významu posiloval Holan ve *Vanutí* i častými personifikacemi: *samota jmenuje zde chybu tvou, A dole černá zem odmýšlí pozdní sněh*. Klasickým prostředkem spájícím obě kvality se u Holana stal symbol: ač v označení konkrétní, odkazuje už k významům abstraktním: *Neb já při tmavším namáhání zdiv / znám pouze kámen všeho* (OPELÍK, 2004, s. 14–15).

Pokud jde o metaforu, u obou literárních kritiků dochází v souvislosti s *Vanutím* k jisté zdrženlivosti v užívání tohoto termínu. Jiří Opelík termín metafora při analýze sbírky *Vanutí* neužívá, ačkoliv se uchyluje k označením pocházejícím z teorie metafory („přenášení významu“, „nepřímé pojmenování“).⁵ Přemysl Blažíček určuje metaforu za „uzlové místo rozboru Holanovy poezie“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 23) a věnuje specifičnosti Holanovy metafory *Prvních básní* (svazku, který obsahuje i sbírku *Vanutí*) podrobnou úvahu. Cituje-li příklady ze sbírky *Vanutí*, dokládá jimi „abstraktivizaci konkrétní“,⁶ „oslabení lexikálního významu slova“⁷ a absenci možnosti utvořit si „názornou představu skutečnosti“.⁸ Holanovu metaforu *Prvních básní* pak

⁵ „[...] tematický pohyb Holanovy básně [je] složen ze samých obrazů: i každý z nich je sám drobným procesem, jenž vzniká ‚přenášením‘ významu, popíráním a náhradou konvenčních označení nebo gramatickou deformací“ (Opelík, 2004, s. 11). „Básně Holanova *Vanutí* skoro neznají oddychu přímého pojmenování“ (OPELÍK, 2004, s. 12).

⁶ Zdůrazňuje při tom, že nejde o metaforu (viz výše).

⁷ Jako příklad uvádí verše z básně „Večere –“: *by moci bezmezna, jež libají stříbrostín harmonie, / nás přijaly, jako bys dovál, / jako bys dovál, kdyžs nedoufal, nedůvěřoval / a vanul jen ve vání ironie*, v nichž upozorňuje na „nápadnou libovůli, s níž bylo zvoleno sloveso ‚vání‘“, ačkoliv sám připouští, že takto lze dané sloveso hodnotit pouze v kontextu básně, nikoliv v kontextu celé sbírky (BLAŽÍČEK, 2011, s. 16).

⁸ Dokládá to na příkladu z básně „Náměsíčný“: *Spí krásná přadlena a nahým divem / se v tělo strojí*. Konkrétně píše: „Významy sice vytvářejí dohromady kompaktní celek, nikoliv však názornou představu skutečnosti: umělý celek je ostře odlišený, oddělený od mimoliterární skutečnosti“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 21). V souvislosti s uvedeným příkladem se však lze ptát, zda element *přadleny*, který na sebe strhává pozornost svou inkoherencí se zbytkem básně, nelze chápat právě jako metaforu.

charakterizuje jakožto násilné sloučení dvou procesů v jeden na základě ryze abstraktních vztahů, a to při analýze veršů ze sbírky *Kameni, přicházíš...: Ó žití, jehož příští, čistý vliv / zaclání zpětné otáčení – / změni jen krevní lázeň negativ / samovládného dění?* (BLAŽÍČEK, 2011, s. 25–26). Ve vztahu ke sbírce *Vanutí* však termín metafora – až na jediný případ – neužívá.⁹ Navíc celá Blažičkova úvaha nad metaforou *Prvních básní* je orámována protiřečícími si východiskem a závěrem. Autor svou úvahu začíná konstatováním, že svět Holanových metafor je poměrně „chudý“, přičemž básník „při vyjádření duševního procesu“ často sahá k „banální paralele se zráním v říši rostlinné“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 23), neuvádí však při tom žádný příklad. Úvahu naopak uzavírá konstatováním „nadbytečné složitosti“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 27) Holanových metafor, přičemž uvádí příklad ze sbírky *Kameni, přicházíš...: vy louky pohledů, požaté srpy / víček, jež zánik naostřil!* (HOLAN, 1999, s. 166).¹⁰ Ať už je Blažičkovo a Opelíkovo neužívání termínu metafora v souvislosti se sbírkou *Vanutí* záměrné či nezamýšlené, specifičnost metafor sbírky *Vanutí* zůstává otevřena dalšímu bádání.

Pokud jde o metafory sbírky *Na postupu*, jejich analýza doposavad stála stranou zájmu literárních historiků. Jiří Opelík, který se sbírce *Na postupu* věnoval nejkomplexněji, se zabývá spíše obecnou proměnou pojmání skutečnosti a vznikání významu (OPELÍK, 2004, s. 103–111). Všímá si zvláštní kompozice básní spočívající v postupu od úvodního motivu, který působí autenticky jako dotek konkrétní reality, k závěrečnému rozuzlení, které má povahu abstraktní věčné pravdy (OPELÍK, 2004, s. 103). Pokouší se i o formulaci posunu vzhledem k rané lyrice: „unášely-li ho v rané lyrice především vlastní možnosti, která skutečnost proměňovat či

⁹ Jako jediný příklad metafory vybraný ze sbírky *Vanutí* uvádí: *Jen oltář rozcestí v plazivém dýmu cest* („Poutník“). Lze se však ptát, zda konkrétně v tomto příkladu dochází ke konfrontaci dvou „procesů“ jevové reality (BLAŽÍČEK, 2011, s. 28).

¹⁰ Tuto nadbytečnou složitost pak označí za samou podstatu analyzované Holanovy básnické polohy. Ne ve sdělení, ale ve složitosti, jež má účel sama v sobě, je dle Přemysla Blažička třeba hledat smysl Holanových básní (BLAŽÍČEK, 2011, s. 27). Jejich smyslem je pak dle autora uvést čtenáře do „stavu vypjatého soustředění“, při němž se čtenář snaží elementy básně spojit v jeden významový a představový celek. Finalitou tohoto vypjatého duševního stavu, při němž aktivizovány intelekt, představivost, smyslovost a cit, však není nalezení významu či představy, nýbrž přebývání v něm. Výsledný stav, který básně vyvolávají, je tedy sám o sobě „bezobsažný“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 41).

destilovat, teď ho začaly fascinovat hlavně nalézané souvislosti a skryté významy uvnitř skutečnosti samé“ (OPELÍK, 2004, s. 105). Současně označuje vnitřní prostor básní za hádankovitý (OPELÍK, 2004, s. 104).¹¹

Z hlediska způsobu pojmání skutečnosti a vznikání významu je metafora ústředním a současně problematickým místem analýzy Holanovy poezie. V Holanových sbírkách existují elementy, které vypadají jako metafory, avšak zdá se, že z pohledu klasické teorie jsou jakožto metafory neklasifikovatelné. Hypotézou této práce je, že Holanovy metafory jsou specifické a že jiná teorie metafor než klasická by v aplikaci na tyto případy vzpírajících se metafor lépe odkryla, v čem spočívá jejich specifičnost a popřípadě rozšířila pole toho, co lze chápat jako metaforu. Druhou hypotézou je, že metafory *Vanutí* mohou tvořit jeden typ, kdežto metafory sbírky *Na postupu* druhý typ. Záměrem práce je tyto dvě hypotézy ověřit. Ambicí je najít korelace mezi (ne)vázaností verše, preferencí určitého výpovědního kontextu, typem metafor a výběrem ostatních básnických prostředků a definovat při tom zvláštní dynamiku typickou pro danou sbírku.

Jako nástroj analýzy vybírám teorii „živé“ metafor Paula Ricœura, již definuje ve svých dvou monografiích *La Métaphore vive* (1975) a *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning* (1976).¹² Tuto teorii vybírám proto, že vyhovuje mému záměru: jelikož se jedná se o

¹¹ Přemysl Blažíček se ve své monografii *Sebeuvědomění poezie – Nad básněmi V. Holana* věnuje srovnání *Prvních básní* s poválečnými *Rudoarmějci*. Pojmeme metafora v souvislosti s *Rudoarmějci* se nezabývá a srovnání dvou krajních poloh Holanovy poezie nadnáší jen jako hypotézu: „V *Prvních básních* je na první pohled zřejmý krajně abstraktní charakter Holanovy poezie, který však [...] vychází ze zvýrazněné, nikoliv oslabené role roviny konkrétnosti [...], nikoliv z logických spekulací, ale z jedinečných prožitků. V poválečné epice vystupuje výrazně do popředí konkrétní jevová rovina, obraz, v některých dílech, jako jsou *Rudoarmějci*, až do zdánlivé samostatnosti a soběstačnosti; avšak také zde je Holanova poezie soustředěna ke smyslu, jenž je mimořádně obecný (tj. má co nejširší platnost) a zároveň je mimořádně abstraktní (tj. prost všech nepodstatných, náhodných momentů dané reality)“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 54–55).

¹² Teorii „živé“ metafor v souvislosti se sbírkou *Vanutí* zmiňuje Josef Vojvodík: „Přes ‚neosobní chlad‘ a extrémní konstruovanost jsou Holanovy [...] metafory ‚živými metaforami‘ v tom smyslu, že sugerují vidět ‚neživé věci jako živé‘, v čemž také podle Paula Ricœura spočívá tvůrčí smysl ‚živé metafor‘“ (VOJVODÍK, 2008, s. 146).

dynamické pojetí metafory nahlížené v procesu vnímání čtenářem, může mi pomoci identifikovat, jak se v procesu vnímání originálních příkladů Holanovy poezie rodí význam.

Práce bude postupovat od teoretické k analytické části. Nejdříve podrobně představím Ricœurovu teorii „živé“ metafory. Potom přistoupím k analýze sbírek, nejprve budu analyzovat sbírku *Vanutí* a pak *Na postupu*. Při analýze sbírek nejdříve popíšu jejich výpovědní kontext. Tím míním složky básně, které ji ukotvují v určitém rámci jakožto výpověď někoho k někomu za určitým cílem někde a někdy. Těmito složkami jsou subjekty, situace, čas a prostor. Potom analyzuji metaforu, přičemž nejprve otestuji funkčnost Ricœurovy teorie, načež se budu zaměřovat na ty jevy, které jsou pro danou sbírku typické. Při analýze metafor se budu snažit o určitou typologii. Nakonec dám analyzované typy metafor do souvislosti s básnickými prostředky, motivy a tematickým zaměřením typickými pro danou sbírku. V závěru práce obě sbírky porovnáám, co se týče jejich výpovědního kontextu, metafor a ostatních básnických prostředků. Ukáže se, zda na průřezu těchto složek díla lze pro každou sbírku identifikovat zvláštní dynamiku vlastní určitému způsobu pojmání skutečnosti a vznikání významu.

1. Ricœurovo pojetí metafory

Hned zkráj je třeba osvětlit úskalí snahy představit Ricœurovo pojetí metafory. Tato úskalí vyplývají z kompozice a koncepce Ricœurovy stěžejní monografie věnující se danému tématu. Dílo *La métaphore vive* (Živá metafora) poprvé vydané v roce 1975 se skládá z osmi kapitol, v nichž autor probírá různá pojetí metafory svých předchůdců, přičemž máje na mysli vlastní teorii metafory velmi podrobně dokazuje jak přednosti, tak nedostatky jednotlivých pojetí. Dílo začíná Aristotelovou poetikou a rétorikou, pokračuje rozdělením rétorických figur Pierra Fontaniera, zásadní obrat nabude v setkání s lingvistikou Émila Benvenista, dále se konfrontuje s lingvistikou Ferninada Saussura, studuje novou rétoriku *Groupe de Liège*, vymezuje se například vůči pojetí metafory Romana Jakobsona, inspiruje se (nikoli však bez výhrad) zejména autory I. A. Richardsem, Maxem Blackem, Monroem Beardsleym, Colinem Turbaynem a Philipem Wheelwrightem a nakonec uvažuje metaforu v setkání s filosofií. U jednotlivých autorů hledá prvky, které předznamenávají či inspirují jeho vlastní pojetí metafory. Nevýhodou kompozice díla není ani tak jeho rozsáhlost a podrobnost, ale zejména to, že autorova vlastní koncepce metafory se v něm nachází roztroušená v rámci analýz jiných autorů a v díle se nenachází žádná shrnující kapitola. Chce-li tedy čtenář Ricœurovo pojetí použít pro vlastní bádání, musí ho rekonstruovat. Uceleným způsobem představuje Paul Ricœur svou teorii metafory v anglicky psaném díle *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning* (Teorie interpretace: diskurs a nadbytek významu), které je souborem rozšířených přednášek, jež prezentoval na Texas Christian University mezi 27. a 30. listopadem roku 1973. Předností této publikace je přehlednost a argumentační návaznost autorových vlastních myšlenek; nevýhodou je zase stručnost a jisté zkreslující zjednodušení. Ve své práci budu vycházet z obou autorových prací.

1.1 „Tradiční“ metafora

Paul Ricœur se při hledání argumentační základny pro svou „živou“ metaforu vymezuje proti „tradičnímu“ pojetí metafory, které se podle něj traduje od řeckých sofistů, Aristotela, Cicera, Quintiliana až do 19. století. Toto tradiční pojetí přehledně představuje v několika bodech v monografii *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning* (RICŒUR 1976, s. 49). Podle Paula Ricœura se tradiční definice metafory vyznačuje následujícími rysy:

1. Metafora je *tropos*, figura diskursu, která se týká denominace (pojmenování).
2. Metafora je rozšířením významu jména, jehož se dosahuje odchýlením od jeho přímého významu, metafora je tedy přeneseným významem slova. Tento rys tradiční metafory se zakládá na dvou postulátech: tím prvním je postulát existence doslovného a přeneseného významu, tím druhým je postulát, že metafora je přenesením, tedy pohybem z něčeho na něco.
3. Toto přenesení pojmenování probíhá na základě podobnosti.
4. Mezi přímým a přeneseným významem je vztah substituce. To znamená, že přenesený význam nahrazuje význam přímý, který by mohl být na jeho místě.
5. Z toho vyplývá, že metaforu můžeme přeložit. Metafora je buď ornamentem, nebo „záplatou“ na sémantickou mezeru, katachrézí.
6. Metafora nepřináší žádnou novou informaci o realitě, nemá kognitivní funkci, nýbrž pouze emotivní funkci.

V monografii *La Métaphore vive* takový přehled rysů tradiční metafory nenajdeme, zato se v ní nachází podrobná analýza děl dvou jejích představitelů, a sice Aristotela a Pierra Fontaniera. Aristoteles přitom zaujímá v Ricœurově teorii zvláštní postavení. Přestože Aristoteles podle Paula Ricœura představuje takové pojetí metafory, z něhož se postupem času vyvinulo substituční pojetí metafory, jaké můžeme sledovat například právě u Pierra Fontaniera a vůči němuž Paul Ricœur vymezuje teorii „živé“ metafory, autor Aristotelovo pojetí zcela nezavrhuje, nýbrž se snaží dokázat, že Aristotelova teorie obsahuje zárodky právě teorie „živé“

metafory. Nebudu se tímto Ricœurovým dokazováním zabývat podrobně, protože to není předmětem mé práce, avšak je důležité vědět, že je to právě Aristotelovo pojetí metafory, jež je východiskem Ricœurovy monografie. Proto zde stručně uvedu Aristotelovu kanonickou definici metafory, která se nachází v jeho *Poetice*: „Metafora je přenesení jména na něco jiného, a to buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie“ (ARISTOTELES, 2008, s. 95). Jako zvláštní případ metafory Aristoteles vymezuje přenesení jména podle analogie, kterou definuje takto: „Analogie říkáme tomu, když se má druhé k prvnímu stejně jako čtvrté k třetímu; člověk pak řekne místo druhého čtvrté nebo místo čtvrtého druhé. Někdy se ještě připojí, k čemu se věc označená metaforou vztahuje. Tak například číše se má k Dionýsovi jako štít k Areovi; básník tedy nazve číši Dionysovým štítem a štít číši Areovou“ (ARISTOTELES, 2008, s. 97). V Aristotelově pojetí je metafora vedle „slov nářečních, prodloužených slov a vůbec všeho, co se odchyluje od běžného vyjádření“, jedním z „neobvyklých slov“, která básník užívá, aby učinil svou mluvu „vznešenou a nevšední“, a to proto, že „předností mluvy je, je-li jasná a nepůsobí ploše“. Aristoteles klade důraz na to, aby mluva zůstala při všech odchylkách jasná, tj. aby se z ní přemírou nářečních slov nestal „barbarismus“ anebo aby se z ní přemírou metafor nestala „hádanka“ (ARISTOTELES, 2008, s. 99).

1.2 „Živá“ metafora

Paul Ricœur hledá nové pojetí metafory, která by nebyla pouhým ornamentem, ale měla kognitivní funkci, přičemž vychází zejména z autorů I. A. Richardse, Maxe Blacka, Monroa Beardsleye, Colina Turbayna a Philipa Wheelwrighta. Zásadním autorem, který mu umožní nový pohled na metaforu v rámci lingvistiky, je Émile Benveniste. „Živá“ metafora se vyznačuje následujícími rysy:

1. Metafora se sice projevuje na slově, avšak její význam se konstituuje v rámci výpovědi. Předtím, než je metafora záležitostí denominace, je záležitostí predikace.

Slovo jakožto metaforu můžeme určit a interpretovat jen v rámci kontextu, jehož minimální jednotkou je věta. *Lišák* je pouze jednotka lexikálního systému, *člověk je lišák* je metafora. Ricœur zde vychází z Émila Benvenista a jeho teorie diskursu, jíž francouzský lingvista doplňuje obecnou lingvistiku o to, co nechal stranou Ferdinand de Saussure a jeho následovníci. Ferdinand de Saussure představil nové pojetí lingvistiky a vymezil se vůči dosavadní historické lingvistice, která rozčleňovala jazyk na izolované elementy a sledovala jejich proměny.¹³ Podle Émila Benvenista spočívá originálnost Saussurova přístupu k jazyku v tom, že prohlásil jazykovědu za odvětví sémiotiky, vědy, která teprve vznikne,¹⁴ dále rozlišil řeč (*langage*) na jazyk (*langue*) a mluvu (*parole*) a prohlásil, že předmětem lingvistiky je jazyk (*langue*), který je na rozdíl od řeči, různorodé mase konkrétních individuálních projevů, abstrahovaným obecným systémem znaků. Ferdinand de Saussure, který ponechal stranou studium mluvy (*parole*), tak

¹³ „Le principe de la ‚structure‘ comme objet d’étude a été affirmé, un peu avant 1930, par un petit groupe de linguistes qui se proposaient de réagir ainsi contre la conception exclusivement historique de la langue, contre une linguistique qui dissociait la langue en éléments isolés et s’occupait à en suivre les transformations“ (BENVENISTE, 1966, s. 92).

¹⁴ „Ici encore on n’a pas assez remarqué la nouveauté de la démarche saussurienne. Il ne s’agit pas de décider si la linguistique est plus proche de la psychologie ou de la sociologie ni de lui trouver une place au sein des disciplines existantes. C’est à un autre niveau que le problème est posé et dans des termes qui créent leurs propres concepts. La linguistique fait partie d’une science qui n’existe pas encore, qui s’occupera des autres systèmes du même ordre dans l’ensemble des faits humains, la SEMIOLOGIE“ (BENVENISTE, 2000, s. 47).

vlastně ztotožnil lingvistiku se sémiotikou. Cílem Émila Benvenista, jak sám prohlásil, bylo pokračovat tam, kde se Ferdinand de Saussure zastavil, tj. věnovat se studiu mluvy (*parole*).¹⁵

S ohledem k tomu Émile Benveniste zavádí rozdíl mezi sémiotikou a sémantikou. Sémiotika se zabývá studiem jazyka (*langue*) a její základní jednotkou je znak; sémantika studuje mluvu (*parole*) neboli benvenistovským termínem diskurs (*discours*) a její základní jednotkou je slovo. Znak a slovo je tatáž lexikální entita nahlížena z různého pohledu. Sémiotika a sémantika tak pokrývají každá jednu ze dvou základních modalit lingvistické funkce. Sémiotika se zabývá schopností řeči značit a sémantika se zabývá schopností řeči komunikovat. Émile Benveniste se dále zabývá rozdílem mezi formou a významem a zkoumá, jak vzniká význam. Význam znaku je dán tím, zda je přijat společenstvím, význam slova je dán jeho použitím. Podrobněji se vznikem významu zabývá ve své studii „Les niveaux de l'analyse linguistique“. Émile Benveniste rozlišuje několik jazykových rovin jazykové analýzy, pro zjednodušení jmenujme jen tři, a sice rovinu fonémů, slov a vět. Při analýze probíhají mezi těmito rovinami vertikální vztahy: seshora dolů segmentace a zdola nahoru integrace. Émile Benveniste se zavedením integračního vztahu vymezuje vůči distribuční analýze, která opomenula zabývat se tím, co zajišťuje, že segmentované prvky mají význam. Émile Beneveniste zdůrazňuje, že jazyková jednotka může být určena jakožto jednotka, jen pokud ji lze identifikovat ve vyšší rovině, nebo, jinak řečeno, pokud ji lze do vyšší roviny integrovat. Segmentací určujeme formální uspořádání a integrací zase významové jednotky.¹⁶ Z toho Émile Benveniste vyvozuje definici formy a významu: „Forma jazykové jednotky se definuje svou

¹⁵ „Quand Saussure a introduit l'idée du signe linguistique, il pensait avoir tout dit sur la nature de la langue ; il ne semble pas avoir envisagé qu'elle pût être autre chose en même temps, sinon dans le cadre de l'opposition bien connue qu'il établit entre langue et parole. Il nous incombe donc d'essayer d'aller au-delà du point où Saussure s'est arrêté dans l'analyse de la langue comme système signifiant“ (BENVENISTE, 2000, s. 219).

¹⁶ „[...] la dissociation nous livre la constitution formelle; l'intégration nous livre des unités signifiantes“ (BENVENISTE, 1966, s. 126).

schopností se dělit na složky nižší úrovně. Význam jazykové jednotky se definuje svou schopností integrovat se do vyšší úrovně.¹⁷

Sémantickým výrazem *par excellence* je věta.¹⁸ Význam věty není dán prostě součtem významů slov, ale vzniká z celku jejích součástí.¹⁹ „Význam věty je tak v totalitě globálně vnímané myšlenky; forma je získána analytickým dělením výpovědi na sémantické jednotky, slova.“²⁰ Věta je segmentovatelná, ale není integrovatelná. Je to proto, že jejím hlavním distinktivním rysem je být predikátem (BENVENISTE, 2000, s. 226). Studium věty spadá – zopakujme – do sémantiky, jež se zabývá schopností řeči komunikovat. Věta je tedy vázaná na konkrétní komunikační situaci s určitým *tady a ted’*. Émile Benveniste tak do lingvistiky zavádí to, co saussurovská sémiotika ponechávala stranou, a sice **referenci**. Reference věty je odlišná od významu věty. „Jestliže ‚význam‘ věty je myšlenka, již věta vyjadřuje, ‚reference‘ věty je stav věcí, který ji vyvolává, řečová nebo faktická situace, k níž se vztahuje a již nikdy nemůžeme předvídat ani předem uhodnout.“²¹ Nastavení situace je pokaždé jedinečné. „Proto je věta pokaždé zvláštní událostí; existuje jen v okamžiku, kdy je vyslovena, načež hned zaniká; je to pomíjivá událost.“²²

¹⁷ „La forme d’une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur. Le sens d’une unité linguistique se définit comme sa capacité d’intégrer une unité de niveau supérieur“ (BENVENISTE, 1966, s. 126–127).

¹⁸ „L’expression sémantique *par excellence* est la phrase“ (BENVENISTE, 2000, s. 224).

¹⁹ Une phrase constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme de ses parties; le sens à ce tout est réparti sur l’ensemble des constituants“ (BENVENISTE, 1966, s. 123).

²⁰ „Ainsi le sens de la phrase est dans la totalité de l’idée perçue par une compréhension global; la forme est obtenue par la dissociation analytique de l’énoncée poursuivie jusqu’aux unités sémantiques, les mots“ (BENVENISTE, 2000, s. 228).

²¹ „Si le ‚sense‘ de la phrase est l’idée qu’elle exprime, la ‚référence‘ de la phrase est l’état de choses qui la provoque, la situation de discours ou de fait à laquelle elle se rapporte et que nous ne pouvons jamais prévoir, ni deviner“ (BENVENISTE, 2000, s. 226).

²² „La phrase est donc chaque fois un événement différent; elle n’existe que dans l’instant où elle est proférée et s’efface aussitôt; c’est un événement évanouissant“ (BENVENISTE, 2000, s. 227).

Co z toho vyplývá pro teorii metafory? V první řadě Paul Ricœur řadí studium metafory do oblasti sémantiky, nikoli sémiotiky. Dívá se na metaforu jakožto na součást jedinečné řečové události. Nezajímá se o metaforu jakožto o systémový jev jazyka (*langue*), nýbrž živý akt diskursu. Metafora je totiž prvotně záležitostí výpovědi, teprve druhotně se týká slova. A jelikož metafora dává smysl pouze ve výpovědi, je jevem predikace, nikoli denominace.²³ Zařazením metafory do oblasti sémantiky, tj. do rámce výpovědi, se odlišuje od rétoriky, která metaforu chápala jako jev týkající se slova. V Ricœurově pojetí je tak metafora případem nikoli „deviantní denominace“, nýbrž „impertinentní predikace“.²⁴

²³ „Metaphor has to do with semantics of the sentence before it concerns the semantics of a word. And since a metaphor only makes sense in a utterance, it is a phenomenon of predication, not denomination“ (RICŒUR, 1976, s. 49–50).

²⁴ „Le point de vue sémantique et le point de vue rhétorique ne commencent à se différencier que lorsque la métaphore est replacé dans le cadre de la *phrase* et traitée comme un cas non plus de *dénomination déviante*, mais de *prédication impertinente*“ (RICŒUR, 1997, s. 8).

2. V metafoře neprobíhá substituce něčeho za něco, nýbrž se v ní udržuje napětí mezi dvěma členy. Metaforu nelze prostě přeložit at' už jedním slovem, nebo vyčerpávající perifrází. Metafora je výpověď.

Dalším zdrojem Ricœurovy definice metafory je práce *The Philosophy of Rhetoric* I. A. Richardse. I. A. Richards se vymezuje vůči klasickému rozdělení na původní a přenesený význam a předkládá kontextuální teorii významu: slova nemají žádný původní význam, jejich význam je dán kontextem (RICŔEUR, 1997, s. 101). I. A. Richards chápe metaforu nikoli jako odchylku od původního významu, ale jakožto napětí²⁵ mezi dvěma jejími elementy, jimiž jsou *tenor* a *vehicle*. *Tenor* je představa, která je v metafoře hlavní nebo skrytá; *vehicle* je představa, skrze niž je první představa chápána (RICŔEUR, 1997, s. 105).²⁶ Napětí mezi dvěma elementy je tím větší, čím jsou si představy vzdálenější.²⁷ Paul Ricœur navrhuje, že bychom neměli hovořit o metaforickém použití slova, ale spíše o „metaforické výpovědi“. „Metafora je výsledek napětí mezi dvěma pojmy v metaforické výpovědi“ (RICŔEUR, 1976, s. 50).

Rozpracovanější kontextuální teorii metafory předkládá Max Black v díle *Models and Metaphors*. Podle něj je metaforická celá výpověď, přičemž pozornost je soustředěna přinejmenším na jedno slovo, jehož přítomnost umožňuje výpověď považovat za metaforickou. Max Black zavádí termíny *frame* a *focus*. *Focus* (ohnisko) metafory je slovo, na něž je soustředěna pozornost a které je použito metaforicky, *frame* (rámeček) metafory je zbytek věty, v němž přinejmenším jedno slovo je použito doslovně (RICŔEUR, 1997, s. 109).²⁸ Max Black dále rozšiřuje kontext ze samotné výpovědi na situaci, v níž je pronášena, když upozorňuje, že

²⁵ Jinde hovoří o „intercourse“ či „transaction“; metafora je „borrowing between and intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts“ (RICHARDS, 2004, s. 94).

²⁶ „[...] the tenor, as I am calling it – the underlying idea or principal subject which the vehicle or figure means“ (RICHARDS, 2004, s. 97).

²⁷ „As the two things put together are more remote, the tension created is, of course, greater. That tension is a spring of the bow, the source of the energy of the shot“ (RICHARDS, 2004, s. 125).

²⁸ „The chairman plowed through the discussion.‘ In calling this sentence a case of metaphor, we are implying that at least one word (here, the word ‚plowed‘) is being used metaphorically in the sentence, and that at least one of the remaining words is being used literally. Let us call the word ‚plowed‘ the *focus* of the metaphor, and the remainder of the sentence in which that word occurs the *frame*“ (BLACK, 1966, s. 28).

zatímco některé metaforické výpovědi jsou zjevně metaforické samy o sobě, jiné vyžadují znalost konkrétních okolností výpovědi, aby mohla být jako metaforická určena a interpretována. Jedním z prostředků je například emfáze. Z toho Max Black vyvozuje, že význam metafory spadá spíše do pole pragmatiky než sémantiky.

Max Black se vymezuje vůči substitučnímu (metafora je substituce něčeho za něco) a komparativnímu pohledu (metafora je zhuštěné přirovnání) na metaforu a představuje interakční pohled. Max Black tvrdí, že v metafoře se neklade něco za něco, ale dvě věci nebo spíše „systémy věcí“ jsou aktivní současně, přičemž jeden z těchto elementů je hlavní a druhý vedlejší. Metafora pak funguje tak, že „vybírání, zvýrazňuje, potlačuje a organizuje rysy hlavního členu tím, že se o něm nepřímou tvrdí něco, co obvykle platí pro vedlejší člen.“²⁹

Z interakčního pohledu na metaforu vyplývá, že metaforu nelze prostě přeložit ať už jedním slovem, nebo vyčerpávající perifrází. Zatímco substituční a komparativní pohled předpokládají, že metaforu lze nahradit adekvátním ekvivalentem, čímž se metafora stává pouhým ornamentem diskursu, interakční pohled trvá na tom, že v metaforické výpovědi probíhá sémantická inovace, která nemá oporu v již etablovaném jazyce. Metafora nám říká něco nového o skutečnosti.³⁰

²⁹ „[...] selects, emphasizes, suppresses, and organize features of the principal subject by implying statements about it that normally apply to the subsidiary subject“ (BLACK, 1966, s. 44–45).

³⁰ „Within a tension theory of metaphor, however, such as we are here opposing to a substitution theory, a new signification emerges, which embraces the whole sentence. In this sense, a metaphor is an instantaneous creation, a semantic innovation which has no status in already established language and which only exists because of the attribution of an unusual or an unexpected predicate. [...] A metaphor, in short, tells us something new about reality“ (RICŒUR, 1976, s. 52–53).

3. Primárním efektem metafory není podobnost, nýbrž absurdnost vyplývající z její doslovné interpretace.

V tomto bodě se Paul Ricœur vymezuje vůči chápání metafory, jakožto pouhému obrazu, do něhož se na základě podobnosti zahaluje myšlenka. Zdůrazňuje, že prvotním efektem metafory je šok vyvolaný dvěma nesourodými představami na úrovni doslovného významu; teprve na troskách doslovného významu se vystaví nový, metaforický význam, který bude dávat smysl (RICŒUR, 1976, s. 50). Paul Ricœur cituje autory, kteří vyzdvihují tento moment krize v metafoře, například Maxe Blacka, který konstatuje, že existují metafory, u nichž bychom jen stěží hledali nějakou podobnost mezi dvěma doslovně vzatými výrazy. Vyvozuje z toho, že metafora spíše podobnost vytváří, než že by přiváděla ke slovu nějakou předem existující podobnost (RICŒUR, 1997, s. 113).³¹

³¹ „It would be more illuminating [...] to say that the metaphor creates similarity than to say that it formulates some similarity antecedently existing“ (BLACK, 1966, s. 37).

4. Jelikož dynamikou metafory není substituce, ale interakce, metafora není záležitostí paradigmatu, ale syntagmatu. Metafora není objekt, ale událost.

Toto tvrzení vyplývá z benvenistovského odlišení sémiotiky zabývající se systémem jazyka od sémantiky zabývající se diskursem. Paul Ricœur se domnívá, že zásadním důsledkem tohoto rozlišení oblastí lingvistiky je přerozdělení paradigmatického a syntagmatického. Tvrdí, že paradigmatické vztahy probíhají v rámci systému, kdežto syntagmatické vztahy jsou typickým jevem věty. Z toho vyvozuje: „jestliže paradigma je sémiotické a syntagma sémantické, tak substituce, paradigmatický zákon, patří do oblasti sémiotiky. A tak budeme muset říci, že metafora, rys diskursu – metaforické výpovědi – je typ syntagmatu, a nebudeme tak moci metaforický proces zařadit do oblasti paradigmatu a metonymický proces do oblasti syntagmatu“ (RICŔEUR, 1997, s. 100).

Paul Ricœur se v tomto bodě konkrétně vymezuje vůči Jakobsonovu příspěvku „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch“, v němž Jakobson interpretuje dva typy afatických poruch v rámci strukturalistického binárního pohledu na jazyk. Podle strukturalismu je jazyk systém znaků, které se uspořádávají dvěma typy operací: *kombinací* a *selekcí*. Kombinováním jazykových jednotek je vytvářen kontext; *kontextuace* je tedy druhou stránkou kombinace. Selekcce znamená výběr z alternativ, které mohou být substituovány; druhou stránkou selekce je tedy *substituce*. V rámci tohoto binárního rozdělení pak „promluva (sdělení) je kombinací složek (vět, slov, fonému atd.) získaných selekcí z inventáře všech možných složek (z kódu). Složky kontextu jsou navzájem ve vztahu soumeznosti (*contiguity*), v substituční množině jsou znaky spojeny různými stupni podobnosti, jež se pohybuje od ekvivalence synonym až po společné významové jádro vlastní antonymům“ (JAKOBSON 1999, s. 59). Roman Jakobson dále rozlišuje afatické poruchy na dva základní typy: na poruchy v oblasti podobnosti a poruchy v oblasti soumeznosti. Při poruchách v oblasti podobnosti je postižena schopnost selekce a substituce: v mluvě nemocného mizí řídicí členy, přežívají slova syntakticky závislá; nemocný není schopen provést ekvivalenční predikaci (A je A), neumí pojmenovat předmět; na nějž je ukazováno; nedokáže přejít od slova k jeho synonymu; nerozumí metaforám, naopak používá metonymie. Při poruchách v oblasti soumeznosti se naopak snižuje schopnost kombinace a kontextuace, zatímco přežívá selekce a substituce: z promluvy nemocného se vytrácejí

syntaktická pravidla (především flexe) a přežívá v ní hlavní tematické slovo; věta se stává agramatickou hromadou slov; má-li nemocný říci, o jakou věc jde, říká, čemu se podobá, tj. používá metafory. Jakobson z toho vyvozuje, že nemocní s poruchou v oblasti podobnosti, dávají přednost metonymickému procesu, přičemž metaforický proces je pro ně nedostupný; naopak u nemocných s poruchou souměznosti je nedostupný proces metonymický, takže nemocní upřednostňují proces metaforický. Jakobson pak tyto dva procesy zobecňuje na dějiny kultury. Vždy jeden z procesu, metaforický či metonymický, převažuje v básnickém stylu určitého hnutí (například v symbolismu převažuje metaforický proces, zatímco v realismu proces metonymický). Stejně tak jeden z procesů může převažovat i v díle jedince. Uvedené procesy se neomezují na slovesnost, jejich preference je patrná i ve výtvarném umění, např. v kubismu převládá metonymie, v Chaplinových a Ejzenštejnových filmech zase metafory.

Z předchozího je zřejmé, že interpretační nástroj, strukturální binarismus, dopředu určuje binární charakter výsledků lingvistova bádání. Paul Ricœur právě v tomto binarismu vidí „sílu“ a současně „slabost“ schématu (RICŒUR, 1997, s. 227). Jeho síla spočívá v „extrémní obecnosti a jednoduchosti. [...] Co se týče metafory, zisk se zdá obrovský: prostředek, který byl doposavad vykázán do oblasti rétoriky, je nyní zobecněný za hranice slova a za hranice tropologie.“³² Avšak cena toho je podle Ricœura příliš vysoká. Jednak je oblast rétoriky zúžena na dva tropy, metaforu a metonymii, takže tradičně vydělovaná synekdocha se stává případem metonymie. Avšak zásadnější výtky je namířena vůči vágnosti a nejednoznačnosti uváděných příkladů. Jelikož Roman Jakobson uvažuje jazyk pouze v rámci sémiotiky, tj. uvažuje jazyk jako systém

³² „En ce qui concerne la métaphore, le gain paraît immense; le procédé, jadis confiné à la rhétorique, se trouve lui-même généralisé au-delà de la sphère du mot et au-delà même de la tropologie“ (RICŒUR, 1997, s. 227).

znaků, a nerozlišuje jako Émile Benveniste úroveň diskursu a znaku,³³ jednotlivé doklady metaforického či metonymického procesu ve skutečnosti vykazují jak známky substituce, tak kombinace.³⁴ Co se týče metafory, pojem metaforického procesu je podle Paula Ricœura jednak příliš široký, jednak příliš úzký. Příliš široký je proto, že do něj Roman Jakobson řadí rozmanité operace, jako např. definice, denominace, synonymie, parafráze, které hraničí s metajazykovou oblastí. Příliš úzký je proto, že zcela pomíjí predikativní charakter metafory. Roman Jakobson vlastně definuje metaforu jen jako jev substituce, tedy v termínech klasické rétoriky. Na to reaguje Paul Ricœur námitkou: „Stejně tak oprávněně bychom si mohli položit otázku, zda substitucí, konkrétně jmennou substitucí, není spíše než metafora právě metonymie.“³⁵

Tuto námitku považuji za inspirativní. Protože Ricœur nikdy neuvádí příklady, leda se spokojuje s komentováním příkladů přebraných od analyzovaných autorů, podrobme Ricœurovy výtky vůči Jakobsonovi testu na vlastním příkladu, větě: „Koupil si obraz.“ Slovo obraz můžeme nahradit slovy *Cézanna* / *plátno* / *krajinu* / *malbu* / *umělecké dílo* / *mazanici*. První tři případy jsou metonymie: koupil si *Cézanna* (vztah autor – dílo), *plátno* (vztah část – celek), *krajinu* (vztah část – celek). Zbývající tři případy jsou metafory: koupil si *malbu* (specifikující synonymum, hyponymum), *umělecké dílo* (zobecňující synonymum, hyperonymum), *mazanici* (hodnotící synonymum). Nakonec bychom slovo *obraz* mohli nahradit slovem *šperk*: „Koupil si

³³ „[...] l’analyse de Jakobson passe entièrement à côté de la distinction introduit par Benveniste entre la sémiotique et la sémantique, entre les signes et la phrase. Ce monisme du signe est caractéristique d’une linguistique purement sémiotique; il confirme l’hypothèse de base de ce travail, selon laquelle le modèle auquel appartient une théorie de la métaphore-substitution est in modèle qui ignore la différence du sémiotique et du sémantique, qui prend le mot et non la phrase comme unité de base de la tropologie, qui ne connaît du mot que son caractère lexical, et de la phrase que le double caractère de combinaison et de sélection qu’elle a en commun avec tous les signes, depuis le trait distinctif jusqu’au texte, en passant par les phonèmes, les mots, les phrases, les énoncés“ (RICŒUR, 1997, s. 224).

³⁴ „[...] les différences qui dérivent de la coupure entre le discours et le signe dans la hiérarchie des entités linguistiques sont noyées dans des ressemblances vagues et dans des équivoques qui affectent bine le concept de combinaison qui celui de sélection“ (RICŒUR, 1997, s. 228).

³⁵ „On peut légitimement se demander si ce n’est pas la métonymie qui, est, bien plutôt que la métaphore, une substitution, plus précisément une substitution de nom“ (RICŒUR, 1997, s. 229).

šperk“. V tomto případě se jedná o invenční metaforu. Porovnáme-li tyto příklady, zjistíme následující: 1) V případě věty „Koupil si šperk“, nemůžeme bez znalosti kontextu určit slovo *šperk* jakožto metaforu. Bez znalosti konkrétní situace, o níž se vypovídá, bude vnímatel větu chápat doslovně a bude se domnívat, že se jednalo o koupi ozdoby na tělo. Teprve při znalosti kontextu anebo při dodání kontextu do věty např. „Koupil si učiněný šperk. Pověsil ho do obývacího pokoje“, může vnímatel identifikovat slovo *šperk* jako metaforu, tedy odhalit skrytou predikaci „Obraz je šperk“ a náležitě tuto predikaci interpretovat (obraz je ozdobou obývacího pokoje). 2) Prve uvedené příklady *Cézanna / plátno / krajinu / malbu / umělecké dílo / mazanici* jsou všechny stejně substitucemi, ačkoli první tři jsou metonymiemi a zbývající tři jsou metaforami. Všechny jsou totiž variantami z množiny slov, která jsou v kódu jazyka substituovatelná za slovo *obraz*. Nicméně je mezi nimi rozdíl, nikoli však v možnosti je substituovat, ale v možnosti je predikovat. U metafor lze provést predikaci, zatímco u metonymií tomu nelze. Lze říci: ten obraz je malba / umělecké dílo / mazanice,“ avšak nelze říci „ten obraz je Cézanne / plátno.“ Slovo *krajina* se při testu chová zajímavě a ukazuje, že může být chápáno jak metonymicky, tak metaforicky. Pokud bychom slovo *krajina* chápali ve smyslu zobrazovaného objektu jako například strom, jednalo by se o metonymii a věta „obraz je krajina“ podobně jako věta „obraz je strom“ by nedávala smysl. Avšak pokud bychom je chápali jakožto žánr (podobně jako zátiší), jednalo by se o metaforu a věta „obraz je krajina“ by stejně jako věta „obraz je zátiší“ smysl již dávala. Jaký je tedy rozdíl mezi větami „koupil si Cézanna / plátno / krajinu / malbu / umělecké dílo / mazanici“ a „koupil si šperk“? Rozdíl právě spočívá v substituovatelnosti. Na rozdíl od prve uvedených slovo *šperk* není substitucí za slovo *obraz*, protože 1) slovo *šperk* nemůže stát na jeho místě samostatně, ale potřebuje kontext situace, referenci obrazu, aby výpověď splnila zamýšlený účel; a 2) slovo *šperk* není variantou z existující množiny. Teprve tím, že věta byla vyslovena a pochopena, se množina slov substituovatelných za slovo *obraz* rozrostla o novou variantu. Metaforické použití slova *šperk* není výsledkem výběru, ale invence. Zatímco prve uváděné metaforu jsou ustrnulé, konvenční, výpověď „obraz je šperk“ je živá metafora. Zde jsme se dostali k jádru konfliktu mezi Romanem Jakobsonem a Paulem Ricœur. Roman Jakobson uvažuje jazyk pouze v rámci sémiotiky jakožto systém znaků, a tudíž předpokládá existenci uzavřeného systému, v němž existují množiny substituovatelných znaků. Jeho analýza jazykových jevů je analýza *a posteriori*. Metafora je předmětem katalogizace, systematizace. Pro Paula Ricœur, který umísťuje metaforu

do oblasti sémantiky, tj. diskursu, není předem nic dáno. Metafora není objektem systematizace, ale událostí odrážející zkušenost jedince se světem. Paul Ricœur neanalyzuje jev *a posteriori*, v okamžiku, kdy se zařadil do kódu jako jedna ze substituovatelných možností, nýbrž jej vnímá v aktuálním vznikání. Věta „A je B“, jež doslovně chápaná nedává smysl, boří svět; jakmile je však interpretovaná, ukazuje svět ve stavu zrodu, kdy jedna věc nahlížena skrze jinou věc odhalí významovou plnost situace. V našem příkladu metaforické predikace „obraz je šperk“, tak například vyvstávají význam „pořídil si krásný umělecký předmět, který je teď ozdobou jeho domu.“

Shrňme, v čem spočívá konflikt mezi Paulem Ricœurem a Romanem Jakobsonem. Podle Paula Ricœura Roman Jakobson ztotožňující metaforu se substitucí opomíjí zásadní faktor podílející se na konstituci metafory, a sice kontext. Přitom je nutno zdůraznit, že Paul Ricœur nepopírá možnost uvažovat metaforu jakožto jev substituce, jde mu o úhel pohledu. Efektem metafory je substituce, avšak metaforický proces predikační.³⁶ Ricœur uznává, že katachréze (metafora, jež je záplatou na sémantickou mezeru) může být prodloužením denominace a tak být jevem jazykovým, avšak metafora a zvláště invenční metafora je jev diskursu, je to neobyčejná atribuce.³⁷ Mám výhradu vůči Ricœurovu zkratkovitému ztotožnění paradigmatických vztahů se sémiotikou a syntagmatických vztahů se sémantikou. Domnívám se, že paradigmatické a syntagmatické vztahy by měly být rozlišovány v obou oblastech studia jazyka jak v sémiotice, tak v sémantice, tj. jak v jazyce (tedy na úrovni toho, co je víceméně pevné, vynucené systémem), tak v mluvě (která je víceméně svobodným řečovým aktem jedince). Nakonec je třeba ještě vyjasnit Ricœurovo urputné ztotožňování metafory s predikací a odmítání jejího substitučního charakteru. Ricœur při hledání nové definice metafory má totiž na mysli určitý typ

³⁶ „Cela n'interdira pas [...] de classer la métaphore, prise comme effet de sens affectant les mots, parmi les substitutions; mais, en retour, ce classement sémiotique n'est pas exclusif d'une recherche proprement sémantique portant sur la forme de discours, donc de syntagme, réalisé par la métaphore. C'est en effet comme syntagme que l'énoncé métaphorique devra être considéré, s'il est vrai que l'effet de sens résulte d'une certaine action que les mots exercent les uns sur les autres dans la phrase“ (RICŒUR, 1997, s. 100).

³⁷ „[...] la catachrèse, en effet, est finalement une extension de la dénomination et à ce titre elle est phénomène de langue ; la métaphore, et par excellence la métaphore d'invention, est un phénomène de discours; c'est une attribution insolite“ (RICŒUR, 1997, s. 229).

metafory, metaforu odehrávající se na rovině diskursu (*parole*), tj. živou metaforu, invenční událost přetvářející jazyk, potažmo svět. V Ricœurově chápání metafory tak tradiční definice metafory vlastně splývá s mrtvou, ustálenou metaforou, jež se stala všem dostupnou variantou kódu jazyka (*langue*).

5. Metafora přináší novou informaci o skutečnosti. Má kognitivní funkci. Metafora je referenční.

I v tomto bodě, v otázce reference metafory, je jedním z autorů, vůči nimž se Paul Ricœur vymezuje, Roman Jakobson. Konkrétně se Paul Ricœur hledající kognitivní funkci metafory konfrontuje s Jakobsonovým příspěvkem „Lingvistika a poetika“, v němž, Roman Jakobson definuje poezii dominancí *poetické funkce*, která spočívá v „zaměření na sdělení jako takové“ (JAKOBSON, 1999, s. 81). Je nutno zdůraznit, že podle Romana Jakobsona se poetická funkce neomezuje pouze na básnictví, ale může být přítomna v rozmanitých jazykových projevech (např. v novinovém stylu); její specifická v rámci básnictví spočívá v její *dominanci* nad ostatními funkcemi jazyka, jež Roman Jakobson rozčlenil podle jejich zaměření na různé činitele řečové události. Tyto funkce jsou: *referenční* (nebo také *denotativní* či *kognitivní*) zaměřená na kontext; *emotivní* zaměřená k mluvčímu a sloužící k vyjádření postoje mluvčího k tomu, o čem hovoří (zejména citoslovce); *konativní* zaměřená na adresáta (zejména vokativ, imperativ); *fatická* zaměřená na kontakt sloužící k navázání, pokračování a přerušování komunikace; a nakonec to je funkce *metajazyková* zaměřená na kód řeči, tj. jazyk a sloužící k ověření, zda mluvčí i adresát rozumí jazykových jednotkám stejně („co to znamená...?“). Ve slovesném umění jsou přítomny všechny uvedené funkce, avšak v jiné hierarchii než v prostě sdělovacím projevu. Zatímco ve sdělovacím projevu je dominantní funkce referenční, v básnictví to je funkce poetická, která tím, že je zaměřená na sdělení jako takové, „posiluje hmatatelnost znaků a prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů“ (JAKOBSON, 1999, s. 81). Jejím charakteristickým příznakem je vliv na procesy uspořádávání jazykových znaků, jež probíhají při jazykové činnosti: selekci a kombinaci. „Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“ (JAKOBSON, 1999, s. 82). Básnictví vytváří ekvivalentní sekvence (slabik, přízvuků, asonancí, aliterací, rýmů atd.). Zvuková ekvivalence má za následek ekvivalenci sémantickou, tzn. že slova zvukově spojená navazují i sémantické vztahy. Jak komentuje Paul Ricœur, Roman Jakobson až do tohoto místa ponechává referenci stranou: „sémantická ekvivalence“ se týká významu a nikoli reference. V rámci svého příspěvku však Roman Jakobson předloží velmi stručný nástin vztahu poetické funkce k referenci, který se stane ústředním bodem Ricœurovy definice metafory: „Nadvláda poetické funkce nad funkcí poznávací nelikviduje referenci, ale činí ji mnohoznačnou. Dvouvýznamné sdělení koresponduje

s rozdvojeným mluvčím, rozdvojeným adresátem a s rozdvojením v označovaných jevech, jak se to naléhavě vyhláší v preambulích pohádek rozličných národů, např. v obvyklých počátečních slovech vyprávěčů z Mallorky *Aixo era y no era* (Bylo nebylo)“ (JAKOBSON, 1999, s. 91). Podle Paula Ricœura „pojem *zdvojené reference* a úchvatné ‚Bylo nebylo‘ obsahují *in nuce* vše, co může být řečeno o metaforické pravdě.“³⁸ O metaforické pravdě více viz poslední, osmý bod „Metafora je nositelem pravdy“.

Pevný argumentační základ pro formulování kognitivní funkce metafor nachází Paul Ricœur u Maxe Blacka, který v kapitole „Models and Archetypes“ z citované monografie *Models and Metaphors* přirovnává používání metafor z hlediska jejich vztahu ke skutečnosti k používání teoretických modelů ve vědeckém bádání. Paul Ricœur považuje přínos „teorie modelů“ za „rozhodující etapu“ (RICŒUR, 1997, s. 302) ve svém hledání nové definice metafor, která by nebyla pouhým ornamentem, nýbrž prostředkem nového poznání. Jak model funguje? Smyslem modelu není dokazovat, ale objevovat. Slovy Paula Ricœura to je „heuristický nástroj, který prostřednictvím fikce usiluje o rozbití neadekvátní interpretace a prokrestit cestu nové, adekvátnější interpretaci.“³⁹ Max Black rozlišuje několik typů modelů: měřítkové, analogické, matematické a teoretické. Měřítkové modely spočívají ve zmenšení nebo zvětšení originálu do reprezentace o velikosti, která je pro člověka snáze přístupná nebo člověkem snáze manipulovatelná (příkladem je zmenšený model lodi nebo zvětšený obrázek komára). Analogické modely jsou založeny na převedení originálu do jiného média při zachování struktury, tj. sítě vztahů originálu. Teoretické modely jsou analogickým modelům podobné v tom, že zachovávají strukturu originálu. Rozdíl spočívá v tom, že teoretické modely nejsou něčím, co by šlo vyrobit a ukázat. Teoretický model spočívá v popisu originálu v novém jazyce. Max Black je nazývá „heuristickými fikcemi“ (BLACK, 1966, s. 228). Při použití teoretických modelů se uplatňuje představivost, která umožňuje spatřit nové vztahy, formulovat hypotézy, které pak lze pomocí jiných metod ověřit a dokázat. Paul Ricœur zdůrazňuje: „Důležité je, že

³⁸ „[...] cette notion de référence dédoublée, et l’admirable ‚cela était et n’était pas‘, qui contient *in nuce* tout ce qui peut être dit sur la vérité métaphorique“ (RICŒUR, 1997, s. 282).

³⁹ „un instrument heuristique qui vise, par le moyen de la fiction, à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation nouvelle plus adéquate“ (RICŒUR, 1997, s. 302).

model má jen ty vlastnosti, jež mu jsou přiděleny jazykovou konvencí mimo jakoukoli kontrolu skutečnou konstrukcí; právě to zvýrazňuje protiklad mezi popisováním a konstruováním,⁴⁰ a na doklad cituje Maxe Blacka: „Jádro metody spočívá v mluvení určitým způsobem.“⁴¹ Těmito charakteristikami se modely podobají metaforám. Max Black přirovnává metaforu k čočce, díky níž můžeme jednu oblast nazírat skrze jinou oblast a tak nazíranou oblast vidět novým způsobem. Dále zdůrazňuje, že význam metafora nemůže být převeden do prozaické parafráze. Metaforu můžeme komentovat, avšak její síla spočívá právě ve „vhledu“ (*insight*), který nepotřebuje vysvětlování.⁴²

Max Black dodává, že vzhledem k rozměrům metafor by bylo modely lepší přirovnávat k alegoriím.⁴³ Paul Ricœur v tom nevidí problém, protože podle něj jde jen o věc měřítka. Přiklání se k názoru Monroa C. Beardsleye, který tvrdí, že metafora je „báseň v malém“ (RICŔUR, 1997, s. 306). Toto tvrzení má zásadní dopad. Jestliže jsme po celou dobu hledali s Ricœurem novou definici metafor, která by nebyla pouhým ornamentem řeči, ale prostředkem poznání a nositelem pravdy, současně jsme tak hledali definici literárního díla, jež by literárnímu dílu připsala možnost reference: literární dílo není líbivým uzavřeným autonomním světem, ale je výpovědí o světě. Když takto byla ustavena analogie mezi metaforou a literárním dílem, Paul Ricœur se vrátí ke konceptu „zdvojené reference“, jímž Roman Jakobson charakterizuje literární

⁴⁰ „L'important est que le modèle n'a que les propriétés qui lui sont assignées par convention de langage, hors de tout contrôle par le moyen d'une construction réelle; c'est ce que souligne l'opposition entre décrire et construire [...]“ (RICŔUR, 1997, s. 229).

⁴¹ „The heart of the method consist in talking in a certain way“ (BLACK, 1966, s. 229).

⁴² „A memorable metaphor has the power to bring two separate domains into cognitive and emotional relation by using language directly appropriate to the one as a lens for seeing the other; the implications, suggestions, and supporting values entwined with the literal use of the metaphorical expression enable us to see a new subject matter in a new way. The extended meanings that result, the relations between initially disparate realms created, can neither be antecedently predicted nor subsequently paraphrased in prose. We can comment upon the metaphor, but the metaphor itself neither needs nor invites explanation and paraphrase. Metaphorical thought is a distinctive mode of achieving insight, not to be construed as an ornamental substitute for plain thought“ (BLACK, 1966, s. 236–237).

⁴³ „The term ‚metaphor‘ is best restricted to relatively brief statements, and if we wished to draw upon the traditional terms of rhetoric we might better compare use of models with allegory or fable“ (BLACK, 1966, s. 238).

dílo z hlediska jeho vztahu ke světu, a integruje jej do své teorie metafory: je-li metafora báseň v malém, pak zdvojená reference přináší i metafoře.

Zdvojenému významu na úrovni jazyka tak v metafoře odpovídá zdvojená reference ve vztahu ke světu. Podobně jako se na troskách doslovného významu konstituuje nový význam, tak se v metafoře na troskách primární reference, jež odvisí od doslovného významu, konstituuje reference druhého řádu, přinášející novou informaci o skutečnosti. Metaforický proces tedy probíhá ve dvou fázích: autodestrukci a konstrukci významu a od něho odvislé reference. Řečeno s Ricœurem: „tím, že metaforická interpretace ustanoví na troskách doslovného významu novou sémantickou pertinenci, stejně tak se díky zrušení reference odpovídající doslovné interpretaci ustanoví nové referenční zamíření.“⁴⁴

⁴⁴ „[...] l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite aussi une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé“ (RICŒUR, 1997, s. 289)

6. Metafora je mentální operace. Je nositelem pravdy.

Ricœurovo hledání definice metafory postupující od Aristotela přes rétoriku, lingvistiku a poetiku až k novodobé filosofii je vlastně hledáním konceptu „metaforické pravdy“, které se táže po vztahu jazyka ke skutečnosti a které nakonec naráží na otázku po povaze skutečnosti a pravdy vůbec. Podle Paula Ricœura je metafora zkušenost světa, při níž hrají roli myšlení, představivost i pocity. Ačkoli se Paul Ricœur zdráhá říct něco o povaze skutečnosti samé, nadnáší hypotézu, že metafora se nachází v základě lidského myšlení vůbec; ptá se: „[...] zda nelze formulovat hypotézu, podle níž je myšlenková dynamika, která si razí cestu napříč ustavenými kategoriemi, touž dynamikou, ze které se veškerá klasifikace rodí. [...] Hovořím zde o hypotéze, protože nemáme přímého přístupu k takovému původu rodů a tříd. Pozorování a reflexe přicházejí vždy příliš pozdě. Je to tedy pouhá extrapolace, kterou si snad může dovolit filosofická představivost, když tvrdíme, že jazyková figura, kterou nazýváme metafora a která se zprvu jeví jako odchylka od ustaveného úzu, je sourodá s procesem, z něhož se zrodila veškerá sémantická pole, a tedy i sám úzus, od něhož se metafora odchyluje“ (RICŒUR, 1997, s. 251).⁴⁵ Podle této hypotézy není tedy skutečnost přímo poznatelná, avšak protože se můžeme domnívat, že je naším myšlením organizovaná metaforickým principem, je v procesu vnímání metafory poznatelná nepřímě. Zdá se tak, že metafora je nejvlastnější nástroj poznání, protože vytrhuje vnímatele ze zavedených kategorií a vystavuje ho skutečnosti, která vše přesahuje. „Nadbytek významu“ typický pro metaforu odpovídá tomuto nadbytku skutečnosti nad slovy.

Pokud jde o koncept metaforické pravdy, Paul Ricœur při jeho formulaci soustředí pozornost na predikační sponu „je“ a konstatuje, že v metafoře probíhá napětí mezi „je“ a „není“, tj. mezi „není“ (v doslovné interpretaci) a „je“ (v metaforické interpretaci). Toto napětí neprobíhá pouze ve vztahové funkci spony (růže je červená), ale zasahuje i její funkci existenciální (dívka je růže). Odtud Paul Ricœur vyvozuje „tenzní“ koncept metaforické pravdy: v metafoře není nemožná doslovná interpretace zrušena metaforickou interpretací, ale „podléhá jí a současně odporuje“.⁴⁶ Zde přichází na řadu Jakobsonův pojem „zdvojené reference“: je-li

⁴⁵ Přeložil Filip Karfík (KARFÍK, 1993, s. 51).

⁴⁶ „[...] lui cède en résistant“ (RICŒUR, 1997, s. 321).

metafora „báseň v malém“,⁴⁷ pak její pravda spočívá v úvodní formuli pohádek „Bylo nebylo“ (RICŒUR, 1997, s. 321). Filip Karfík zkoumající Ricœurovu živou metaforu z hlediska filosofických implikací rozšiřuje Ricœurovo tenzní pojetí metaforické pravdy na pojetí metafory vůbec: „A tak Ricœurova fenomenologie metafory dává tušit, že pravda je v posledku něco podstatně nedořešeného a paradoxního, cosi překvapivého, čeho se nikdy nezmocníme, čím si nikdy nebudeme jisti, co si však přesto a vzdor tomu bude vždycky nějak jisto samo sebou, co nás vždycky ohromí svou suverenitou a samozřejmostí“ (KARFÍK, 1993, s. 52).

⁴⁷ „Poème en miniature“ (RICŒUR, 1997, s. 306).

1.3 Problematika Ricœurova pojetí metafory

Prošla jsem Ricœurovo pojetí metafory a představila jsem jeho hlavní inspirátory, Émila Benvenista, I. A. Richardse a Maxe Blacka, k nimž jsem připojila Romana Jakobsona, proti němuž se víc vymezuje, nicméně z něj přebírá zásadní prvek „Bylo, nebylo“, jímž se inspiruje k formulaci tenzní teorie pravdy. Ricœurovými inspirátory jsem se zabývala tak podrobně proto, že nabízejí užitečné literárněvědné koncepty k analýze Holanovy metafory.

Než přikročím k vlastní analýze, je třeba si položit otázku: Vzhledem k tomu, že existuje vícero pojetí metafory, existuje také více druhů metafor? Jinak řečeno: existuje jen jedna metafora, která je postupem času různě chápána, anebo postupem času vznikají různé druhy metafor, s nimiž jsou formulovány nové teorie? Domnívám se, že existuje víc druhů metafor, jež inspirují vznik různých teorií, které si mohou více či méně nárokovat vlastní všeplatnost. V teorii metafory se jako všude jinde v literární teorii uplatňuje anachronismus. Nová umělecká koncepce inspiruje vznik nové teoretické koncepce, kterou pak zpětně můžeme uplatňovat na předchozí umělecké projevy a dokazovat tím například, že se teoretikové před námi mýlili nebo přinejmenším byli slepí k něčemu, co my vidíme díky posunu v praxi umění. Ve světle této problematiky vyvstává zásadní omezení Ricœurovy monografie. Paul Ricœur nikdy neuvádí vlastní (tj. jím vybrané) příklady metafory, nýbrž pouze příklady citovaných teoretiků. Jejich příklady navíc nekomentuje, ale pouze představuje. Autor tedy nikde nenabízí vlastní interpretaci praktického dokladu metafory. Jeho monografie je postavena ryze na teoretické spekulaci odvozené z různých teorií a nikoli na přímém vnímání literárního faktu.

Když už Paul Ricœur nekomentuje praktické doklady metafor, takže nelze najít případ, že by proti jednomu vnímání konkrétní metafory stavěl jiné, můžeme se ptát, zda Paul Ricœur alespoň nerozlišuje různé druhy metafor na teoretické úrovni. A vskutku lze narazit na pasáže, z nichž vyplývá, že rozlišuje přinejmenším tři typy metafor: „živou“, mrtvou a katachrézi. Jak jsem ukázala výše (viz oddíl „Jelikož dynamikou metafory není substituce, ale interakce, metafora není záležitostí paradigmatu, ale syntagmatu“) Paul Ricœur uvažuje živou metaforu na úrovni diskursu, tj. živé řečové události, a vymezuje ji proti mrtvé metafoře, jež se stala součástí

slovníku, tj. jazykové kódu.⁴⁸ Katachréze, tj. případ, kdy je jedno slovo použito jako záplata na sémantickou mezeru, pak stejně jako mrtvá metafora spadá do oblasti jazykového kódu, protože je pouhým prodloužením denominace.⁴⁹

Paul Ricœur tedy rozlišuje druhy metafor podle toho, zda spadají do oblasti diskursu (*parole*) nebo jazykového kódu (*langue*). Co se týče rozlišení metafor podle jejich struktury, bere na vědomí, že existují dva typy metafor, podle toho, jakým způsobem jsou jejich dva členy přítomny v textu. Prvním typem je tzv. metafora *in praesentia*, v níž jsou oba členy, tenor i vehikl, explicitně přítomny v textu básně. Příkladem je Rimbaudův verš *Je me suis baigné dans le poème de la mer (Koupal jsem se v básni moře)*.⁵⁰ Druhým typem je tzv. metafora *in absentia*, v níž je explicitně přítomný jen jeden člen, vehikl, přičemž tenor je skrytý a interpretovatelný na základě kontextu básně. Například ve Valéryho verších: *Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / entre les pins palpites, entre les tombes (Ta poklidná střecha, po níž kráčeji holubi / se chvěje mezi borovicemi, mezi náhrobký)*,⁵¹ je to právě název básně „Cimetière marin“ („Hřbitov u moře“), který je klíčem k určení metaforického významu slova *střecha*. Nadnáším hypotézu, že každý z uvedených typů metafor podnítl vznik vlastní teorie metafory. Mohli bychom se domnívat, že metafora *in praesentia*, která se svou explicitností přibližuje rétorické figuře přirovnání, dala vzniknout komparativní teorii metafory (metafora je redukované přirovnání), zatímco metafora *in absentia* vyžadující doplnění implicitního členu z kontextu byla zase připodobněna operaci substituce a podnítila tak vznik substituční teorie metafory (metafora přenesení pojmenování z věci na věc). Navzdory existenci dvou typů metafor podle jejich

⁴⁸ „Live metaphors are metaphors of invention within which the response to the discordance in the sentence is a new extension of meaning, although it is certainly true that such inventive metaphors tend to become dead metaphors through repetition. In such cases, the extended meaning becomes part of our lexicon and contributes to the polysemy of the words in question whose everyday meanings are thereby augmented. There are no live metaphors in a dictionary” (RICŒUR, 1976, s. 52).

⁴⁹ „[...] la catachrèse, en effet, est finalement une extension de la dénomination et à ce titre elle est un phénomène de langue; la métaphore, et par excellence la métaphore d’invention, est un phénomène de discours; c’est une attribution insolite“ (RICŒUR, 1997, s. 231).

⁵⁰ Pracovní překlad LK.

⁵¹ Pracovní překlad LK.

struktury, Ricœurova metafora má jednotný model *X je/není Y*. Predikace *je/není* ukazuje na tenzní pojetí pravdy; přítomnost obou členů zase ukazuje, že Paul Ricœur pracuje s abstrahovaným model, protože nebere v potaz případy, které schematicky vypadají takto: *X je/není ?*, kde otazník značí nepřítomný tenor odvoditelný z kontextu básně. Na problematiku existence dvojího typu metafory podle její struktury naráží I. A. Richards, když poukazuje na zmatečnost panující v literární teorii ohledně termínu metafora: *metafora* někdy znamená „vehikl“, někdy „vehikl a tenor“ dohromady (RICHARDS, 2004, s. 132). Pro Paula Ricœura existuje jen jedna metafora, a sice metafora-výpověď obsahující oba členy, které jsou spojené operací predikace. Proč tomu tak je? Motivaci tohoto zjednodušeného teoretického modelu musíme hledat v zaměření Ricœurovy monografie. Ricœurova monografie se zaměřuje na studium **funkce** metafory a nikoli její **struktury**. Jeho cílem je vyvrátit, že metafora má pouze ornamentální funkci, a najít argumentační základ v rámci rétoriky, jazykovědy a filosofie k dokázání toho, že metafora má kognitivní funkci. Jeho cílem je tedy dokázat, že jak komparativní, tak substituční pojetí teorie nepostihuje pravou funkci metafory, jíž je přinést novou informaci o realitě, a že právě predikační pojetí činí této funkci zadost.

Domnívám se, že tato abstrahovanost, dvoučlenná struktura Ricœurova modelu metafory, je jejím limitem. V konfrontaci s literárním faktem, totiž vyvstává řada otázek po konkrétní struktuře metafory, na něž Paul Ricœur neodpovídá. První otázkou je: co v textu je metafora? Otázka se zdá primitivní, ale je zásadní. Paul Ricœur totiž předpokládá, že již známe předmět svého studia, že již máme oba členy metafory před očima. Avšak poezie, a zejména Holanová, jak uvidíme, dává příklady textů, v nichž není zjevné, které elementy máme chápat metaforicky a které jakožto kontext umožňující interpretaci metaforických elementů.

1.4 Hlediska a nástroje analýzy metafory

Chceme-li tedy analyzovat metafory sbírek *Vanutí* a *Na postupu* a přitom aplikací Ricœurova modelu *X je/není Y* zkoumat, zda existují různé druhy metafor z hlediska jejich funkce v textu a zda mezi metaforami *Vanutí* a *Na postupu* dochází, co se týče jejich funkce, k posunu, musíme nejprve vymezit nástroje, jež budeme používat pro identifikaci toho, co v textu je metafora. Jinak řečeno, zatímco Ricœurova teorie „živé“ metafory poskytuje nástroj, **model X je/není Y**, pro analýzu funkce metafory (tj. role již metafora plní v rámci díla), musíme definovat nástroje pro analýzu struktury metafory (tj. elementy metafory a způsob jejich zapojení do textu).

Pro analýzu struktury metafory budu používat dvojí pojmosloví a) dvojice vehikl/tenor a rámec/ohnisko pro určení toho, co v textu je metafora, b) dvojici *in praesentia* / *in absentia* pro určení, jakým způsobem je metafora přítomna v textu (explicitně oba členy či pouze jeden člen). Pojmy pro určení toho, co v textu je metafora nám poskytl Ricœurův rozbor inspiračních zdrojů jeho „živé“ metafory. Jedná se o dvojici pojmů interakční teorie I. A. Richardse *vehicle* a *tenor*, jež počešťuji jako **vehikl** a **tenor**, a dvojici kontextové teorie Maxe Blacka *frame* a *focus*, jež překládám jako **rámec** a **ohnisko**. Zopakujme: tenor je představa, která je v metafoře hlavní nebo skrytá, vehikl je představa, skrze niž je první představa chápána; ohnisko metafory je slovo, na něž je soustředěna pozornost a které je použito metaforicky, rámec metafory je zbytek věty, v němž přinejmenším jedno slovo je použito doslovně. Jak bylo řečeno, Paul Ricœur se nevěnuje praktické aplikaci své teorie, a proto neřeší problematiku určení toho, co v textu je metafora. Richardsovy a Blackovy pojmy nám umožní se zorientovat v labyrintickém tkanivu Holanových básní a ukáží, jaké výzvy básník klade klasické teorii metafory, která stojí na předpokladu jasně rozlišené doslovné a přenesené významové roviny.

Pro rozlišení, jakým způsobem je metafora přítomna v textu, budu používat termíny, které Paul Ricœur zmiňuje velmi okrajově: metafora *in absentia* a metafora *in praesentia*. Opět jak bylo řečeno, Paul Ricœur s těmito termíny nepracuje, protože předmětem jeho studia není struktura metafory, ale její funkce. Nicméně při praktické aplikaci jeho teorie, interpret nutně naráží na fakt, že aplikace modelu *X je/není Y* není tak samozřejmá, pokud není z textu explicitně jasné, co má být dosazeno jak za X, tak za Y. Zopakujme: metafora *in praesentia* je typ metafory, kdy oba členy, jak X, tak Y, jsou explicitně přítomny v textu; metafora *in absentia* je

typ metafory, kdy je v textu explicitně přítomen pouze jeden člen, X, přičemž druhý člen, Y, musí být odvozen interpretačním aktem z kontextu.

Vodítkem práce bude analýza struktury metafory. Analýza funkce metafory bude probíhat souběžně aplikací modelu *X je/není Y* na různé druhy metafor z hlediska jejich struktury. Při tom budu zkoumat, zda se s proměnou struktury metafory proměňuje i její funkce. Tento postup uplatním nejprve na sbírku *Vanutí* a pak na sbírku *Na postupu*. Při zkoumání metafor sbírky *Vanutí* jako nejdříve otestuji funkčnost Ricœurova modelu na strukturně neproblematickém příkladu. Při následné analýze ostatních metafor sbírky *Vanutí* a metafor sbírky *Na postupu* se již budu zaměřovat jen na ty případy metafor, které se nějakým způsobem použití Ricœurova modelu vzpírají. U těchto „problematických“ metafor se budu snažit definovat zvláštní **dynamiku**. Tu se budu snažit dát do souvislosti s jinými básnickými postupy typickými pro danou sbírku. Budu hledat korelaci mezi preferencí určitého typu metafory a výběrem dalších složek díla.

Při popisování básnických prostředků sbírek (včetně metafory) budu používat různá hlediska, jež zde pro přehlednost a terminologickou jasnost uvádím.

Básnický prostředek lze analyzovat z hlediska:

- funkce, tj. role, již básnický prostředek plní v rámci díla
- struktury, tj. elementů básnického prostředku a způsobu jejich zapojení do textu
- formy, tj. morfo-syntaktické charakteristiky básnického prostředku
- obsah tj. sémantické charakteristiky básnického prostředku

2. Vanutí

2.1 Výpovědní kontext

Výpovědní situace ve sbírce *Vanutí* (HOLAN, 1999, s. 39–70) jsou charakteristické svou neurčitostí. Obecně lze říci, že většinou evokují nějaký **niterný aktuální stav**. Tento niterný stav bývá zachycen ve vypjatém okamžiku očekávání nějaké změny. Může se jednat o očekávání příchodu milého: *Z poháru zpět do džbánu víno lila, / když nepřišel* („Báseň“), či o očekávání jakéhosi metafyzického naplnění: *by moci bezmezna, jež líbají stříbrostín harmonie, / nás přijaly, jako bys doval* („Večere –“). Všimá-li si lyrický subjekt vnějšího světa, tak se to rovněž děje v rámci očekávání změn: *Když kvete pocit listí / a bubny kořenů rozdují hudbu svou, / nejsi to, osamělosti, / čím ve vztazích pláš obnovou?* („Divy světa“). Proměna, naplnění či dosažení cíle jsou často oddalovány záměrně: *Snad přišlo o dvě růže dřív, když touha vzdaluje / splnění?* („Úděl vyznáním“).

Množina subjektů objevujících se ve sbírce *Vanutí* je úzce vymezená. Pokud jde o mluvčího, básně jsou komponovány jako promluva buď blíže neurčeného lyrického subjektu o sobě sama, o někom třetím (milénka, panna, milenci, tuláci) a ojedinele k druhé osobě „ty“, anebo se jedná o promluvu lyrického subjektu stylizovaného do různých postav (náměsíčný, mrtvý, milénka, poutník). Básně s **promluvou blíže neurčeného subjektu o sobě sama** jsou např. „Touha“, „Úzkost“, „Strpení“ či „Chorá láska“, přičemž názvy básní často označují nějaký psychický pojem. Básně s promluvou **k druhé osobě**: „ty“ může být milénka („Milostná píseň“, „Chorá“), Bůh („Zda jedenkrát“, „Modlitba“) anebo blíže neurčený metafyzický subjekt („Pláč symbolů“). Básně s promluvou **o třetí osobě**: třetí osobou je milénka („Očekávání milénčino“, „Báseň“), panna („Panna“), milenci („Milenci“, „Trhání leknínů“) či tuláci („Tuláci“). Básně se **stylizací lyrického subjektu do postav**: náměsíčný („Náměsíčný“), mrtvý („Mrtvý“, „Smrt umírajícího na sadě“), poutník („Poutník“), milénka („Píseň milénky“). Za povšimnutí stojí, že v posledně jmenovaných dvou typech – tedy jak v básních komponovaných jako promluva o třetí osobě či v básních, v nichž se lyrický subjekt stylizuje do nějaké postavy –, názvy básní přímo tyto postavy označují. Dále stojí za povšimnutí, že okruh všech typů osob, ať už druhých, třetích či stylizovaných „já“, se překrývá v postavách milence, milénky a tuláka. Výlučnou postavou pro „ty“ je Bůh a pro „já“ náměsíčný a mrtvý.

Časoprostor sbírky *Vanutí* je omezený. Buď je úzce vymezený preferovanými časoprostorovými souřadnicemi **přítomnosti** a **přírody**, anebo není v básni vymezen vůbec, popřípadě částečně, a to buď **bez indikace času** anebo **prostoru**. Přítomný čas je použit pro evokaci aktuálního okamžiku či obecné současnosti: *Večere přehnutý jak vína nalévání, k němuž se vstává od stolu pro květinu svíci* („Večere –“). Kulisy přírody jsou často provázeny časovým příznakem **jara**.⁵² Básně bez blíže určeného času a/nebo místa se odehrávají v jakémisi **bezčasi** popřípadě „**bezmístí**“, např. v básni „Smrt umírajícího na sadě“ se nachází jediné časoprostorové určení, a sice určení prostoru *sad*; v úvodní básni „Touha“ se nachází jediné časoprostorové určení, a sice časové určení *půlnoc*.⁵³ Jakékoliv indikace času či prostoru

Minulý čas se v básních objevuje zejména pro evokaci blízké minulosti, tedy dějů, které bezprostředně předcházely aktuálnímu okamžiku: Splav lůny rozšuměl se v louce mraků / a mám tě milovat („Píseň milenky“). Jen několik málo básní je komponovaných jako evokace dějů dávno minulých, přičemž se jedná o místně **exotické výjevy**: město San Gimignano (druhá strofa básně „Zda jedenkrát“), moře („U Tyrhénského moře“, „Na břehu moře“). Tato časoprostorová dimenze souvisí s autorovou biografií (cesta do Toskánska). Zcela ojediněle je jedna báseň přímo stylizována jako vzpomínka („Obraz“), přičemž se jedná o vzpomínku na historické město Samarkand v dnešním Uzbekistánu, které V. Holan nenavštívil.

⁵² Jaro: „Jaro na Jestřebí“, „Předjaří“, „Divy světa“, „Chorá láska“, „Očekávání milenčino“, „Báseň“. Příroda: „Jaro na Jestřebí“, „Tuláci“, „Smrt umírajícího na sadě“, „Panna“, „Trhání leknínů“, „Poutník“, „Chorá láska“.

⁵³ Bezčasi: „Mrtvý“, „Pláč symbolů“, „Píseň milenky“, „Někomu –“, „Milostná píseň“, „Milenci“, „Tobě“, „Modlitba“, „Smrt umírajícího na sadě“. Bezmístí: „Touha“, „Náměsíčný“, „Mrtvý“, „Pláč symbolů“, „Píseň milenky“, „Někomu –“, „Milostná píseň“, „Milenci“, „Tobě“, „Modlitba“.

2.2 Metafora

2.2.1 In praesentia

2.2.1.1 Funkčnost Ricœurova modelu

Omezený výpovědní kontext koresponduje ve sbírce *Vanutí* s vysokou koncentrací obrazných vyjádření. Příkladem je první strofa básně „Chorá láska“, v níž téměř každému elementu přímé roviny (jarní příroda: *voda, oblak, jaro, lekníny*) je připojen element roviny nepřímé (kovářství: *kovadlina, kutí, kladivo, jiskry + sandály*). Strofa je sledem metaforických vyjádření:

*Na kovadlině vody, tkvěním znaven již,
kuje si oblak v krok sandály přesvětlé.
Ó jaro v kladivu! Ale až v červnu zříš
lekníny, jiskry odlétlé.*

Ve strofě nacházíme tři substantivní metafory *kovadlina vody, jaro v kladivu a lekníny, jiskry odlétlé* a kombinovanou personifikační metaforu *kuje si oblak v krok sandály přesvětlé* složenou z metaforického slovesa *kout* a substantiva *sandály*. Pokud jde o formu substantivních metafor, vedle běžného závislého genitivního spojení (*kovadlina vody*) a souřadného apozičního spojení (*lekníny, jiskry odlétlé*) se ve strofě nachází originální metaforická forma realizovaná závislým spojením pomocí předložky *v*, která běžně uvozuje příslovečné určení místa (*jaro v kladivu*). Co se týče metaforické struktury, ve strofě identifikujeme jediný rámeček, kterým je „jarní příroda“ (*voda, oblak, jaro, lekníny*) s řadou ohnisek sémanticky souvisejícími s kovářstvím (*kovadlina, kout, kladivo, jiskry*). Většina elementů jarní přírody (*voda, jaro, lekníny*) jsou současně tenory vehiklů (*kovadlina, kladivo, jiskry*). Časoprostorové souřadnice sbírky (jarní příroda) se v této strofě kryjí s metaforickým rámečkem. Metaforický rámeček je jen o několik málo elementů širší, než je množina tenorů metafor. Jediný element, časové určení *červen* (a mohli bychom diskutovat o elementech *tkvění a přesvětlé*), se neúčastní žádného metaforického procesu.

Otestujme nyní Ricœurův model na vybraném příkladu. V apoziční metafoře *lekníny, jiskry odlétlé* identifikujeme vehikl *jiskry* a tenor *lekníny*. Aplikujeme-li Ricœurův model *X je/není Y*, zjistíme metaforickou predikaci *lekníny jsou/nejsou jiskry*. V první fázi vnímání je metafora čtena doslovně: *lekníny jsou jiskry odlétlé*, v tomto okamžiku nastává moment krize, při

němž jsou bořeny zavedené logické kategorie světa, neboť *lekníny* nejsou *jiskry odlétlé*. V této fázi vyniká nekompatibilita obou představ (záblesk ohně x dužnatý předmět). V druhé fázi jsou tyto dvě odporující si výpovědi překonány interpretačním aktem, který mezi tenorem a vehiklem ustaví významové spojnice. Významovou spojnicí mezi *lekníny* a *jiskrami* je podobnost na základě barvy, tvaru a pomíjivosti. V poslední fázi jsou protikladná tvrzení sjednocena v tenzní výpověď o skutečnosti, kdy je řád světa obnoven, nikoli však v původním tvaru, ale v novém: *lekníny* jsou/nejsou *jiskry odlétlé*. V tenzním pojetí metafory jsou aktivní oba momenty vnímání metafory, jak moment podobnosti (*je*), tak moment absurdnosti (*není*). Když Paul Eluard napíše: *la terre est bleue comme une orange (země je modrá jako pomeranč)*, je to naprosté popření logického řádu, nicméně právě v tomto absurdním momentu živě vynikne oranžovost pomeranče a modrost země, a to mnohem více, než kdyby básník řekl: země je kulatá jako pomeranč. Podobně smyslově můžeme vnímat genitivní metaforu *kovadlina vody*, v níž kontrastuje pevnost kovu s poddajností vody. V Holanově strofě tak můžeme přímo cítit těžký jarní vzduch visící nad nehybnou vodní hladinou a představovat si, že až přijde léto, zablesknou se na ní bílé květy leknínu. Metafory nejen svým moment podobnosti, ale i absurdnosti aktivuje čtenářův intelekt, představivost, smysly a pocity a dává se čtenáři prožít jako událost, čímž otevírá cestu k referenci. Metafora je živá zkušenost světa. Uplatněním Ricœurůva modelu na konkrétní příklad jsme potvrdili jeho funkčnost. Metafora je celek složený z elementů X i Y a ambivalentní predikace, nikoli jen jeden element, který by mohl stát na místě druhého. Současně jsme dovedli do důsledku vztah metafory k referenci. Nejen moment podobnosti otvírá cestu k referenci, nýbrž i moment absurdnosti. Reference metafory spočívá v živém zakoušení světa v čtenářově mysli.

Metafora *kovadlina vody* je jedním z četných příkladů **genitivních metafor**, které nabývají ve sbírce *Vanutí* nebývalé originality týkající se jak obsahu, tak struktury. Pokud jde o obsah, básník v genitivních spojeních spojuje představy velmi odlehlé, a to často na základě jiné než vizuální podobnosti. Pokud jde o strukturu, genitivní metafory jsou často kumulovány do větších shluků, vícečlenných **maximetafor**. Jako příklad uvedu verše ze sbírky *Vanutí: Stonožky pocitů se v písmo rozběhnou, / sotvažes kámen bílé stránky odvalil* („Na břehu moře“), kde nacházíme dvě propojené genitivní metafory *stonožky pocitů* a *kámen bílé stránky*. V těchto metaforách jsou spojeny rovina přírodního jevu („zpod odvaleného kamene se rozběhnou

stonožky“) a rovina literární tvorby („na bílou stránku jsou písmem zaznamenávány pocity“). Přirovnat *pocity* k *stonožkám* samo o sobě je velmi bizarní, protože se zdá, že mezi nimi není žádná podobnost. Dle Ricœurovy teorie básník ne že by objevoval předem existující podobnost, nýbrž podobnost vytváří. Spojení *stonožky pocitů* je velmi divné, ale ne nesmyslné, protože je interpretovatelné, a to na základě významů „existence ve tmě“, „neuchopitelnost“, „utíkovost“, „nepříjemnost“ atd. V kontextu verše je sepětí mezi *stonožkami* a *pocity* posíleno tím, že se metafora objevuje jakoby jako logický důsledek druhé metafory: *odvalení kamene bílé stránky*, která je již méně divná, protože vzdělaný čtenář zná klišé teroru bílé stránky představující tíhu začátku tvorby.⁵⁴ *Stonožky* a *pocity* jsou navíc spojeny i na základě vizuální podobnosti stonožek k *písmu* a reálné soumeznosti *písma* a *pocitů* v literární tvorbě. V téže básni ještě nacházíme další příklad: *Koberec oslav rozvíjejíc skláněla se zem / před krokem mlčení* a dále: *jak nohy jeho (srdce mé se chví) / jako dva statní muži nesly / na prohnuté větvi klína / netknutý hrozen pohlaví.*

⁵⁴ *La clarté déserte de ma lampe / sur le vide papier que la blancheur défend* (Stéphane Mallarmé: „Brise Marine“).

2.2.1.2 Problematický rámec

Originalita Holanových metafor, co se týče jejich struktury, spočívá nejen ve výše uvedené kumulaci, ale i ve způsobu zapojení do kontextu. Doposavad analyzované metafory (*lekníny, jiskry odlétlé a kovadlina vody; stonožky pocitů a kámen bílé stránky*) byly svou strukturou klasické. Ačkoli jsme na jejich rozbor uplatňovali Ricœurůvu teorii tenzní predikace, v básni bylo možno rozlišit přímou a přenesenou rovinu (jaro / kovářství; tvorba / stonožky pod kamenem), a kdybychom chtěli, bylo by možno na uvedené příklady uplatnit i substituční pojetí. Básně vytvářely iluzi, že se tvrdí něco o něčem, co existuje nezávisle na básni (o jaře; o tvorbě). To, co však je ve sbírce *Vanutí* originální, jsou momenty, které se přímo vzpírají rozlišování na rovinu přímou a přenesenou, tedy **nedovolují vytvořit iluzi toho, že něco se tvrdí o něčem, co by existovalo nezávisle na básni.**

Než přikročíme k analýze těchto zvláštních momentů, podívejme se detailněji na strukturu genitivních metafor. Genitiv umožňuje spojit dvě substantiva v přívlastek neshodný, přičemž závislé substantivum v genitivu významově determinuje řídící substantivum, konkrétně vyjadřuje jeho příslušnost. Například v genitivním spojení „nohy stolu“ je slovo „stolu“ přívlastkem neshodným, které významově determinuje řídící substantivum „nohy“ a určuje jeho příslušnost: „nohy náleží ke stolu; stůl má nohy“. Podobně ve spojení „úsměv ženy“ nacházíme determinaci příslušnosti: „úsměv náleží k ženě; žena je původcem úsměvu“. Uplatníme-li toto pravidlo na metaforu, např. „růže tváří“, odkryjeme význam „růže náleží k tvářím; tváře jsou podobny růžím“. Slovo *tváří* tedy stojí na pozici, které označuje „celek“ „původce děje“ apod. Je to pozice, jež v metafoře náleží tenoru. Slovo *růže* je naopak na pozici vehiklu. Vytváří se iluze, že nezávisle na básni, existují tváře, které metaforou přirovnáváme k růžím. Převrátíme-li metaforu ve spojení „tváře růží“, transformujeme výpověď v metaforickou personifikaci s významem „tváře náleží růžím; růže mají tváře“, kde tenorem jsou *růže* a vehiklem *tváře*. Zde se vytváří iluze, že nezávisle na básni existují růže, jež metaforou přirovnáváme ke tvářím.

Budeme-li studovat Holanova genitivní spojení z hlediska toho, jaký člen metafory se nachází v řídícím či závislém postavení, zjistíme, že Holan konstruuje genitivní metafory významově nekoherentní se svými kontexty. Podívejme se například na metaforu *zítřek lilie* ve verši: *Zda jedenkrát sestoupíš, pane, ve mne / bys z malby mé, jež v sporech připrav je, / odložil*

dnešní barvy příliš temné / na zítřek lilie („Zda jedenkrát“). Významová setrvačnost textu („odložit něco na zítra“) nás nutí chápat jako ohnisko metafory slovo *lilie*. V interpretačním aktu, který odkryje spojitost mezi *lilii* a bělostí/čistotou, tak vyvstává význam „odložit něco na světlé zítřky“. Avšak uplatníme-li na metaforické spojení výše určené pravidlo (vehikl je na pozici členu řídicího a tenor na pozici členu závislého, tj. v genitivu), tak zjistíme, že metafora je převrácená, neboť ohnisko metaforické výpovědi (slovo *lilie*) se nekryje s vehiklem, ale tenorem. Odmyslíme-li si kontext verše, tak v metaforickém spojení *zítřek lilie*, odkryjeme význam „zítřek náleží k lilii, lilie má rys zítřku“. Není tu tedy predikována „liliovitost“ (čistota) *zítřku*, jak jsme se zprvu domnívali, ale „zítřkovitost“ (budoucnost) *lilii*. Slovo, jež se zprvu zdálo jako metaforické (*lilie*), je vlastně použito doslovně; a slovo, jež se zdálo použito ve svém doslovném významu (*zítřek*), je vlastně metaforické. Schematicky vyjádřeno nás struktura metafory nutí chápat predikaci jako *X je/není Y*, kdežto kontext nás vede chápat metaforu jakožto predikaci *Y je/není X*.

Jak chápat funkci této metafory z hlediska interpretace básně? Buď se spokojíme s tvrzením, že Holan boří logiku tím, že vytváří s kontextem nekoherentní převrácené metafory, anebo se jevu pokusíme dát smysl usouvztažněním s celkem sbírky, obecně řečeno buď se vyčerpáme konstatováním strukturální deviace, anebo v interpretačním aktu přiznáme této zvláštní metafoře funkci. K čemu tedy v metafoře dochází? *Lilie* je jak vehikl, tak tenor; a *zítřek* je jak tenor, tak vehikl. Řečeno termíny klasické rétoriky *lilie* i *zítřek* jsou elementy současně přímé i přenesené roviny básně. Tento fenomén nazývám **jevovou ambivalencí**. Jev je současně realitou i přeludem, věcí i obrazem, faktem i znakem.

Metafory, jejichž struktura nám neumožňuje je chápat jakožto výpověď *o něčem*, ale pouze jakožto výpověď *něčeho*, nacházíme také v komplexních maximetaforách, například ve verších: *chlapec kreslil jména věží tvých / na papír noci, který v slastném vanu / v jitřenku písma tich* („Zda jedenkrát“). Zde jsou zkříženy roviny času (*noc – jitřenka*) a psaní (*papír – písmo*) ve dvě genitivní metafory *papír noci* a *jitřenka písma*, které jsou založeny na paradoxních predikacích *noc je papír* a *písmo je jitřenka*, připisujících temné *noci* bělost (*papíru*) a černé lince *písma* jasnost (*úsvitu*). Na tuto metaforu nelze uplatnit substituční pojetí, protože obě roviny, času i psaní, jsou si ontologicky rovné, tj. obě jsou součástí situace, kdy někdo až do

svítání píše na papír jména věží. Z toho vyplývá, že mezi nimi nelze rozlišit rovinu přímou (to, co je) a přenesenou (to, co se o tom tvrdí). Co bychom tedy substituovali za co? Skladba metafor nás vede k tomu, určit, že *papír* a *jitřenka* jsou vehiklem, zatímco *noc* a *písmo* jsou tenorem, tj. *noci* jsou připisovány rysy *papíru* a *písmu* jsou připisovány rysy *jitřenky*, avšak protože obě roviny jsou si ontologicky rovné, mezi členy probíhá obousměrná interakce, a tedy *papíru* jsou připisovány rysy *noci* a *jitřence* rysy *písma*, a tudíž i zde přestává mít smysl rozlišovat tenor a vehikl. Jako v předešlém případě (*zítřek lilie*) i tyto verše, ač jiným způsobem ruší iluzi existence nějaké objektivní skutečnosti, o níž se vypovídá.

Další doklad se nachází je úvodní báseň „Touha“. Zaměřme se na první dva verše: *Pod smíchem půlnoci, jež rosou klenotů / přítomnost svoji podvádí* (celá báseň viz Příloha). Na první pohled *smích půlnoci s rosou klenotů* vyvolává dojem přeludného obrazu vymykajícího se možnosti jej vizualizovat, tj. možnosti převést obsažené významy na něco zrakem spatřitelného.⁵⁵ Zavře-li čtenář oči, utiší-li intelekt, který se snaží rozpoznávat, a nechá-li proudit smyslové kvality evokovaných entit, octne se v smějící se třpytivé temnotě, magické preciózní atmosféře úvodu básně. Nicméně iracionálnost neznamená nelogičnost, verše se totiž řídí vlastními vnitřními zákony. První verš se skládá ze dvou genitivních jmenných celků *smích půlnoci* a *rosa klenotů* spojených do jednoho komplexního obrazu, v jehož základě je propojení dvou různých jevových oblastí „smějící se žena s klenoty“ a „půlnoc s rosou“. Identifikace těchto jevových oblastí je výsledkem interpretační rekonstrukce podle logických zákonů skutečnosti, tedy podle toho jak elementy metafory (*smích – půlnoc – rosa – klenoty*) reálně a pravděpodobně mohou existovat nezávisle na básni. Tyto jevové oblasti skutečnosti „smějící se žena s klenoty“ a „půlnoc s rosou“ jsou v textu zkříženy ve dva obrazy: *smích půlnoci*, kterým je personifikován časový okamžik, a *rosa klenotů*, v jehož jádru je přirovnání klenotů k rose. Holanovo křížení je však vůči jevové skutečnosti svém základě nekompatibilní. Aby kompatibilní bylo, musel by básník propojit oblasti „žena s klenoty“ a „půlnoc s rosou“ tak, aby jedna oblast byla to, co se přirovnává, a druhá oblast to, k čemu se přirovnává. Buď by vytvořil

⁵⁵ Na nemožnost vizualizovat Holanovy obrazy rovněž upozorňuje Přemysl Blažiček, a sice v souvislosti s rozбором veršů *Spí krásná přadlena a nahý divem / se v tělo strojí* („Náměsíčný“ in *Vanutí*, HOLAN 1999, s. 40): „Významy sice vytvářejí dohromady kompaktní celek, nikoli však názornou představu skutečnosti: umělý celek je ostře odlišený, oddělený od mimoliterární skutečnosti“ (BLAŽIČEK, 2011, s. 21).

čtyřčlenné spojení z obrazů „půlnoc smíchu“ (smích ženy je půlnoční) a *rosa klenotů* (klenoty jsou jako rosa), takže by bylo jasné, že oblast „žena s klenoty“ je to, co se přirovnává, a oblast „půlnoc s rosou“ je to, k čemu se přirovnává“; nebo by vytvořil spojení z obrazů *smích půlnoci* (půlnoc se směje jako žena) a „klenoty rosy“ (rosa je jako klenoty), takže by oblast „žena s klenoty“ byla to, k čemu se přirovnává, a oblast „půlnoc s rosou“ to, co se přirovnává. Holan však obě roviny promísil, takže nelze říci, která z nich je přímá a která přenesená, v důsledku čehož vůbec nelze říci, že se něco k něčemu přirovnává.

Obě oblasti jsou rovnoprávné, jedna nepřekrývá druhou, nýbrž jsou propojeny v drúzu významů, jejíž existence není možná mimo skutečnost básně. Nicméně vzhledem k tomu, že četba je akt odehrávající se v čase, můžeme ustanovit, že charakteristika prvního obrazu je východiskem pro určení charakteristiky druhého obrazu. Tak čtenář z obrazu *smích půlnoci* předpokládá, že přímá rovina je oblast „půlnoc“ a přenesená rovina je oblast „smějící se žena“; následující obraz *rosa klenotů*, však toto očekávání ruší. Přítomnost půlnoční scenerie přirovnávané k ženě se tímto obrazem popírá – a to je právě to, co znamená perifráze *přítomnost svoji podvádí*, jejímž příslovečným určením prostředku je *rosa klenotů*. Holan tak vytváří svět, který popírá sám sebe, avšak zcela nepopře. Nedokonavost slovesa *podvádí* ponechává tento svět ve stavu vznikání a unikání. První dva verše vytvářejí napjatou atmosféru něčeho, co tu zároveň je a není, co se dává a současně znicotňuje.

Aplikujeme-li na tuto maximetaforu Ricœurův model *X je/není Y*, pak dospějeme k tomu, že v případě této maximetafory ambivalence není jen jejím momentem v procesu vnímání, nýbrž trvalou strukturální charakteristikou. Paul Ricœur uvažoval schéma *X je/není Y* jakožto model, jak nahlížen na metaforu z hlediska její funkce, nikoli struktury. Automaticky totiž jako předmět analýzy předpokládal metafory, u nichž je možno vykonat interpretační cestu od *X není Y* k *X je Y*. Že by tuto cestu vykonat nešlo, vůbec neuvažoval. Jeho cílem tedy bylo v procesu vnímání metafory zdůraznit moment ambivalence a tak omezit skokovost myšlení od *není* k *je* (jako to dělá substituční teorie metafory). Ve zde analyzované Holanově metafoře se Ricœurův funkční model uplatňuje v samotné struktuře metafory. Krok od *není* k *je* vůbec nelze vykonat – jeová ambivalence je strukturální. Mohli bychom tedy říci, že metafory *in praesentia* typické pro sbírku *Vanutí* spojuje zvláštní dynamika, jíž je **maximalizace momentu ambivalence**.

2.2.2 In absentia

Doposavad jsme analyzovali metafory *in præsencia* a zjistili jsme Holanovo kreativní nakládání s jejich strukturou (jevová ambivalence). Nyní se podíváme, zda podobně kreativně Vladimír Holan nenakládá i s metaforami *in absentia*. Studovat metafory *in absentia* ve sbírce *Vanutí* je problematické. Zatímco metafor *in præsencia*, a zejména těch substantivních, je ve sbírce na první pohled požehnaně, metafory *in absentia* jsou hůře zjistitelné. Zopakujme, že metafora *in absentia* je takový typ metafory, kdy tenor není explicitně přítomen v básni, ale je vyvoditelný z kontextu. Budeme analyzovat Holanovy metafory *in absentia* z pohledu této definice, přičemž se zaměříme na ty jejich aspekty, jimiž se takové kategorizaci vzpírají a definici problematizují.

2.2.2.1 Problematický rámec

Prvním problematickým místem definice je metaforický rámec. Holanovy básně jsou často tak kryptické, že **kontext básně nenabízí dostatečná vodítka pro jednoznačné určení tenoru metafor *in absentia***. V básni „Smrt umírajícího na sadě“ (celá báseň viz Příloha) se vyskytuje motiv *jabloní* v úvodu básně: *Mlčím vás, jabloně!* a v závěru: *Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla*. Báseň je konstruovaná tak, že se zdá, že *sad* je součástí výpovědního rámce básně jakožto její prostorové určení a že *jabloně* jsou součástí tohoto zobrazovaného prostoru jakožto objekty paradoxního (ne)vypovídání. – Anakolut slovesa *mlčím* (bezpředmětné sloveso použito s akuzativní vazbou: *vás*) a paradoxnost vyplývající z jeho spojení s předmětem vypovídání (sloveso *mlčím* + zmínění předmětu: *jabloně*) indikuje, že namísto slovesa *mlčet* by bylo syntakticky a sémanticky náležitější sloveso „vyslovovat“: „Vyslovuji vás, jabloně.“ V jádru bychom tedy mohli identifikovat slovesnou metaforu *mlčet je/není vyslovovat*.⁵⁶ – Metafora *slovo jablko* je signálem pro to, abychom *jabloně* a potažmo i *sad* nečetli jen doslovně, ale i jako možné metafory *in absentia*. Je-li *slovo jablko*, pak *jabloň* bude koncept sémanticky nadřazený, například „věta“, „text“ či „báseň“ apod. Kontext básně neumožňuje jednoznačně určit, který z konceptů je tenorem metafor. Protože však řada básní *Vanutí* reflektuje téma básnění, jsme oprávněni jakožto tenor interpretovat „báseň“ a tak ustanovit metaforickou predikaci *jabloně jsou/nejsou* „básně“. Dvojitá metafora *Mlčím vás, jabloně!*, v níž identifikujeme dvě metaforické predikace *mlčet je/není vyslovovat* a *jabloně/sad* jsou/nejsou *básně*, tak sugeruje paradoxní činnost básníka, který současně mluví a mlčí, protože předmětem jeho vypovídání je něco, co slova přesahuje.⁵⁷

V téže básni se ve verších: *A vítr očí vzdouvá / plachty mých víček v starost o dva sněhy, / před jejichž bělostí pohled mé krve couvá, / zapřen do rány něhy*, nachází záhadný motiv *dvou sněhů*, který je inovativním spojením číslovky a látkového substantiva *sníh*. Svou nápadnou bizarností (proč zrovna *dva* sněhy a ne tři, čtyři...?) motiv vyzývá, aby byl čten jakožto

⁵⁶ Jiří Opelík neuvažuje výpověď *Mlčím vás, jabloně!* jakožto „deformaci“ (nikoli metaforu) a interpretuje ji jako „Jabloně, neslyším vás!“ (OPELÍK, 2004, s. 11).

⁵⁷ Báseň považuji za Holanovu kryptickou počtu R. M. Rilke, mimo jiné autorovi sbírky *Sad*. R. M. Rilke zemřel v roce 1926, sbírka *Vanutí* vyšla v roce 1932, Holan se překládání jeho díla začal věnovat v polovině 30. let.

metaforický. Kontext básně však opět nedovoluje určit tenor. Vezmeme-li však v úvahu kontext celé sbírky, hned v následující básni „Úděl vyznáním“ lze najít vodítko: *Či proto snad bělostí mrazí moudrost čekajících listů*. Můžeme tak interpretovat tenor vehiklu *dva sněhy* jakožto „dvě bílé stránky“. Metaforická predikace *dva sněhy jsou/nejsou* „dvě bílé stránky“, založená na podobnosti na základě barvy (bílá) a efektu na subjekt (mráz), evokuje paralýzu básníka před nepopsanou čistotou papíru.

2.2.2.2 Problematický tenor

Druhým problematickým bodem definice metafory *in absentia* je termín tenor. Otázka je, zda tenor musí být konkrétní představa odpovídající jednomu lexému dohledatelnému ve slovníku, anebo zda jím může být něco neurčitého, a to buď více méně popsitelného perifrází či množinou sémanticky podobných významů, anebo přímo mnohoznačného, popsitelného množinou sémanticky odlehlých významů. Tato nejasnost se týká i Ricœurova modelu *X je/není Y*, kde Y zastává pozici tenoru. Paul Ricœur se problematikou toho, jaký typ významů se vyskytuje na pozici Y, explicitně nezabývá. Jeho model *X je/není Y* implikuje, že oba póly predikace, jsou snadno definovatelné. To, co je v metafoře nepopsitelné (nepostižitelné ani sebevystižnější perifrází), není pól Y, nýbrž významové spojnice vznikající impertinentní predikací. Otázka ještě jinak zní, zda metaforické jevy, jejichž tenor není určitelný jediným lexémem, lze klasifikovat jako metaforu.

Ve sbírce *Vanutí* se nachází řada metafor *in absentia*, jejichž **tenor není jednoslovně definovatelný**, zato jej lze přiblížit **perifrází či množinou sémanticky podobných významů**. Příklady se nacházejí ve verších (zvýrazňuje autorka práce):

vážíce světla příštích stínů („Předjaří“)

Vždy krajnost slouží nám a propast rozkazuje („Úděl vyznáním“)

jste ještě v rovinách (a někde rokle zejí) („Milenci“)

*Neb já při větším namáhání zdiv / znám pouze kámen všeho, / postavu citu odradiv / tmou
v klenbě srdce svého* („Tobě“)

Tenory vyznačených vehiklů nemají oporu v našem jazyce. Jejich význam lze odhadovat na základě obecně lidské zkušenosti světa, která se promítá do způsobu myšlení a tedy verbalizace světa (LAKOFF; JOHNSON, 2002). Například světlo je v lidské konceptualizaci světa něco pozitivního, avšak tma negativního, neboť světlo znamená možnost vidět, zatímco tma možnost skryté hrozby. Odtud je pak světlo spojeno s *raciem* (srov. „osvícenství“, „osvítla ho myšlenka“, „vysvětlit něco“ atd.), kdežto tma s nedostatkem rozumu (srov. „doba temna“, „zatemnil se mu rozum“, „má zatmění“ atd.) Dále jen schematicky naznačme možné významy. *Roviny* – pozitivní: přehlednost, férovost, harmonie, přímost, otevřenost, upřímnost (srov. „vyrovnat účet“, „rovný charakter“, „mluvit na rovinu“ atd.) vs. *rokle/propast* – negativní: pád dolů, nesnáze,

zhoršení, zapomnění (srov. „propadnout se do zoufalství“, „propad cen na burze“, „zmizel v propadlišti dějin“ atd.). Kámen: tíha, odpor, neprostupnost, nehybnost (srov. „zachovat kamennou tvář“, „mít srdce z kamene“, „mít v žaludku kámen“, „zkamenět hrůzou“ atd.) Zeď: konstrukce, lidské dílo, pevné základy, překážka, zábrana (srov. „podezdvát svá tvrzení argumenty“, „zazdil se ve své samotě“, „zazdít něco“ ve smyslu „překazit“ atd.).

Jak bychom tyto jevy mohli klasifikovat z pohledu Ricœurovy teorie metafory? Jako „živé“ metafory stěží, neboť Paul Ricœur nabízí jako jediný model metafory predikaci *X je/není Y*, který implikuje jednoznačné a jednoslovné určení pólu Y. Šlo by je tedy označit za katachréze? Zopakujme, že Paul Ricœur vymezuje katachrézi vůči „živé“ metafoře. Nepovažuje ji tedy za impertinentní predikaci na úrovni diskursu, nýbrž za zvláštní typ metafory, která stejně jako mrtvá metafora spadá do oblasti jazykového kódu, protože je pouhým prodloužením denominace. I toto vymezení předpokládá, že tenorem je logicky jasně vymežitelný koncept, jako je tomu v katachrézi „nohy stolu“. Studované jevy jsou tedy z hlediska Ricœurovy teorie neklasifikovatelné, nebo jejich tenorem není jasně vymežitelný koncept. Navíc se jedná o jevy, které sice souvisejí s ustálenými katachrézemi, nicméně jejich užití je invenční a stejně jako „živé“ metafory jsou jedinečnými událostmi diskursu. Jejich dynamika nespočívá v tenzní predikaci jako u „živých“ metafor, nýbrž v pohybu rozvírání mezer v jazyce. Paralelně k „živým“ metaforám bychom je tedy mohli nazvat **„živými“ katachrézemi**.

„Živou“ katachrézi par excellence je samotný název sbírky *Vanutí*. Element *vanutí* prostupuje sbírkou v různých formách jakožto substantivní synonymum *vítr* a *vání* nebo jako sloveso ve tvarech *vál* a *vát* a slovesný tvar odvozeného slovesa *dovál*. V básni „Jaro na Jestřebí“ se element *vítr* objevuje v první strofě jakožto přírodní jev: *jde vítr, pohřbívající / smrtelnost jarní bouře*, v druhé sloce je v souvislosti s větrem evokován abstraktní význam *neslužebnost*: *Kdo, vzpřímen, nechutnal / pokoru z neslužebnosti, / když vítr z dálky vál?*, ve třetí sloce je v prvních dvou verších rozvíjen význam „nesetřvalosti“: *Viz: osika. A zítra: banánový list! / Dotknutí, opouštění*, a v posledních třech verších se *plamen* nahnutý působením větru stává v očích básníka výzvou k pokání: *Básník bude číst / z plamene pohnutého k snění / pokyn do kajicnosti*. Tento přechod od plamene k pokání se děje díky básníkem vytvářené podobnosti mezi

nahnutým plamenem a klečící živou bytostí, přičemž oheň/plamen je tradiční metaforou pro život/duši.

Vítr vystupuje v básni jakožto svobodný, nespoutaný, *neslužebný* živel, který naplňuje lyrický subjekt pocitem pokory/kajícínosti. *Vítr* zde ještě nevystupuje jako metafora, ale jsou mu připisovány abstraktní, nábožensky zabarvené konotace (*pokora z neslužebnosti, pokyn do kajícínosti*), jež z něj činí významově nabitou entitu. Tyto významy pak mohou být v čtenářské interpretaci přenášeny do porozumění jiným básním.

V úvodní básni sbírky „Touha“ (celá báseň viz Příloha) se element *vítr* objevuje v závěru básně bez jakéhokoli časoprostorového rámce, v němž by se vítr mohl reálně vyskytovat, což čtenáře opravňuje rozumět mu jako metaforickému elementu. *Vítr* se v básni pojaté jako zasvěcování zkušenosti objevuje v závěrečné výzvě: *jen o vítr měj péči sluchu tvého téma*. Slovem *jen* se zde znovu v rámci sbírky potvrzuje zvláštní postavení elementu větru. *Vítr* je tedy něco víc než jen pozorovaný přírodní jev vyvolávající určité pocity, je samotným tématem básnickovy tvorby. A nezůstane u toho. Krom toho, že se *vítr/vanutí* objevuje ve sbírce jakožto objekt (přírodní jev a téma sluchu), vystupuje ve sbírce i jakožto příznak subjektu a to skrze slovesné metafory:

*V sadařství těla svého studem ze zázraku
cítím tě tiše **vát** („Píseň milenky“)*

*by moci bezmezna, jež líbají stříbrostín harmonie,
nás přijaly, jako bys **dovál**,
jako bys **dovál**, kdyžs nedoufal, nedůvěřoval
a **vanul** jen ve **vání** ironie („Večere –“)*

*Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství
měl bych se okem stát,
kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví –
mne nechej **vát**, jen **vát**.*

*Ne, nech mne, děsím se, že k lyře tajemství
měl bych se rukou stát,
kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví –
mne nechej **vát**, jen **vát**. („Modlitba“)*

Během sbírky tedy nastane posun, zatímco v první a třetí básni je *vítr* ještě objektem (v první básni „Touha“ je tématem naslouchání, ve třetí básni „Jaro na Jestřebí“ je přírodním živlem s náboženskými konotacemi), lyrický subjekt se postupně s objektem identifikuje a *vítr/vanutí* se stane jeho způsobem bytí. Co *vanutí* představuje v básníkově imaginaci? Co to znamená být *vanoucí*? Vítr obecně není objekt ve smyslu materiální věci. Není to něco viditelného, hmatatelného ani ohraničitelného. Tím, že jej nelze spatřit v jeho bytostnosti, nýbrž rozpoznat jako působení na věci, které proměňuje, je podoben času nebo lidskému duchu. Vítr jakožto proudění vzduchu je také fyzicky součástí lidského dechu, kterého je třeba k tvorbě promluvy, zpěvu a potažmo poezie. V Bibli *vanutí* symbolizuje jednak všudypřítomnost Boha na světě, jednak jeho stvořitelskou moc, neboť Bůh Adamovi *vdechl* život. V rámci sbírky tak dochází k procesu zabstraktňování konkrétního. Motiv větru, který byl zpočátku konkrétním, se postupným zabstraktňováním stává jedním z elementů metafory, vehiklem. Otázka je, co je druhým elementem, tenorem. Rozvírá se před námi celá paleta významů. Díky přímé souvislosti vánku s dechem můžeme interpretovat *vanutí* jako „žítí“, avšak interpretace je nedostačující, neboť z kontextu básní vyplývají další významy jako „neuchopitelnost“, „nesetřvalost“, „nezúčastněnost“, „všudypřítomnost“, „transcendence“... Tenor metafory je unikavý jako neurčitý pocit... jako samotný *vítr*.

Tendence k významové neurčitosti tenorů je ve sbírce *Vanutí* dovedená až do krajnosti v momentech, kdy **tenorem** je **množina sémanticky velmi odlehlých významů**. **Významová mnohoznačnost** tenorů se realizuje zejména v básních s omezeným časoprostorovým kontextem. Takovou básní je úvodní báseň „Touha“. Podívejme se blíže na druhou sloku, v níž budeme analyzovat motivy *hada*, *luku* a *šípu*:

*Na šípu letícím žádalas, aby rozvíjel
tvou touhu, zkušenosti mladá –
a byl to on, jenž o vítězství pěl*

a zabil potřebného hada! („Touha“)

Strofa představuje iniciační akt *zasvěcování ve smutek* (1. strofa), které probíhá skrze vylíčení metaforického příběhu *zabití hada* a z něho vyvozeného imperativu *plač!* Miniaturní příběh sestává z těchto kroků: 1. mladá zkušenost žádá na letícím šípů, aby byla rozvíjena její touha 2. šíp zabije hada 3. mladá zkušenost zjišťuje, že byla zasažena ona sama (*jak sval porcelánu nehybná a nemá*) a že to byla právě ona, kdo vystřelil (*patříš na svůj luk*). Dochází zde tedy k cyklickému pohybu: směr touhy se obrátí proti samotnému toužícímu. V rafinované syntaxi se skrývá sdělení, že „naplnění touhy přivedlo zánik toužícího“, neboli v nejširším smyslu, že „dosažení objektu přivedlo zánik subjektu“. Když byl takto dešifrován pohyb, který báseň uskutečňuje, je třeba naplnit metafory obsahem. Motivy vyskytující se v analyzované básni jsou spojitě koncepty *luku* a *šípů* a koncept *hada*. Čtenář brzy zjistí, že obrazy *luku/šípů* a *hada* mohou být naplněny různými obsahy a že pohyb „naplnění touhy přivedlo zánik toužícího“ tak může být konkretizován na různých významových rovinách. Pokud obraz *hada* a *šípů* interpretujeme jako falické symboly, může tou první rovinou být rovina sexuální.⁵⁸ Povzneseme-li se od tělesna k citům, lze motivy vyložit na rovině milostné.⁵⁹ Druhou rovinou může být rovina intelektuální, neboť *šíp* je symbolem myšlenky a *had* chytrosti (LURKER, 1999). V neposlední řadě lze příběh vyložit na rovině mytické jako epizodu ze života boha Apollóna, který si po svém narození vyžádal od Héfaista luk a šípy a odešel na horu Parnas, kde zabil bájného hada Pythona, nepřítele své matky Léto, která netvora sama zplodila (THIBAUD, 2007). Jakmile jsme příběh dali do souvislosti s Apollónem, lze jej vyložit na rovině básnické, vždyť Bůh Apollón je bohem básnictví, jehož nástroji jsou právě lyra a luk, které jsou metaforicky zaměnitelné (jako lyra má struny, tak luk má šípy).⁶⁰ A nakonec (ale je tomu naplňování skutečně konec?), dáme-li tento metaforický příběh do souvislosti s pasáží z *Lemurie*, můžeme

⁵⁸ *Had* i *šíp* jsou podlouhlého tvaru, který proniká: *had* štěrbinami mezi kameny, *šíp* lidským tělem. Oba mohou smrtelně zranit. V poezii 40. let, kdy Holan upustí od těchto klasických symbolů, objeví metafory *vraha* a *nože*.

⁵⁹ Luk a šípy jsou nástroji bůžka Amora. Ten, kdo je zasažen jeho šípem, je zachvácen láskou. Tato láska symbolizovaná zasahujícím šípem je vnímána jako rána zvenčí způsobující vnitřní bolest. Holanovi nebyly tyto symboly neznámé z jeho četby klasiků, zejména Ronsarda, jehož překládáním se zabýval už v 30. letech.

⁶⁰ Symbolickou souvislost mezi *lukem* s *šípů* a *lyrou* / *hadem* nalézáme v samotném Holanově díle: *Zda v našich osudech nevinně průplet obojetný / had lyry, zraňovaný šípy strun?* („Planoucí uhel“, *Oblouk*, HOLAN 1999, 91).

jej interpretovat na rovině metatextové: *Nicméně kterýkoli vykřičník lze ovinout otázkou, kterákoli, ať nevímjak pevná opora se může proměnit v hada. [...] V žádné báji, v žádných dějinách jsem nenalezl přímku. Jedině pauzy v nich mi vysvětlují náhlé oštěpy, jako by vše končilo hrotem a počínalo jeho ostrostí, stejně jako tvrdošíjná koncentrace vystupňuje se v hrot, kterým pocítujeme vábivou opuštěnost nicoty, hrot, který dovoluje, a člověk si zakazuje...* (HOLAN 2004, s. 98). V této pasáži vystupuje *šíp* díky své podobě s vykřičníkem jako symbol důrazného konstatování a *had* díky své podobě s otazníkem jako symbol otázky. Tvzení odstraňuje otázku, která je však *potřebná* (*šíp* zabil *potřebného* hada). Mezi první strofou básně, „půlnoční ženou/ženskou půlnocí popírající svou přítomnost“, a metaforickým příběhem, „dosažení objektu přivedlo zánik subjektu“, je paralela. Obě pasáže obsahují pohyb autodestrukce: nejenomže subjekt usilující o objekt, ztratí sebe sama jeho dosažením, tak i samotný objekt není ničím stabilním a ze své podstaty se ztrácí před zraky pozorovatele.

Omezený časoprostorový kontext básně a přítomnost výrazných nesourodých konceptů *hada*, *luku* a *šípu* podněcuje k tomu, aby interpret při hledání jejich významů využil jejich symbolické potenciality. Holanova originalita spočívá v tom, že elementy nesoucí symbolickou potencialitu nelze interpretovat jednoznačně. Chovají se spíše jako kanály do různých, ba protikladných sfér lidského života, takže míra jejich významové bohatosti závisí na interpretační vůli čtenáře. Nahlíženo prizmatem Ricœurůva modelu *X je/není Y*, zjišťujeme fenomén týkající se jednak elementu Y, jednak procesu predikace *je/není*: jelikož element Y je otevřenou množinou rozmanitých, až protikladných významů, v procesu predikace dochází k podobnému jevu jako u výše analyzovaných metafor *in praesentia* – **moment ambivalence je posílen**. Své významy čerpají nejen z kontextu básně, ale také bohatých záhybů křesťanského a antického mýtu.

Otázka je, zda se jedná o metafory, anebo jiné básnické prostředky, například symboly, jak by mohlo napovídat údajné Holanovo prohlášení: „Klásti symboly za věci. Odtud zdánlivá nesrozumitelnost,“ v dopise ze 24. 4. 1931 nakladateli V. Vokolkovi (OPELÍK, 2004, s. 15). Kdybychom měli používat termínu symbol pro klasifikaci Holanových básnických prostředků, bylo by třeba jej jasně definovat za použití těchž nástrojů užitých pro definici metafory. Tak by bylo možno symbol jasně vymezit vůči metafoře. Načrtněme minimální rozlišení za pomoci

nástrojů rámec a ohnisko. Rozlišovacím znakem z perspektivy rámce je jeho šíře: zatímco význam metafory se rodí z více méně uzavřeného rámce básně či díla, symbol vnáší do básně hotové významy, které se zrodily v jiných literárních dílech ba dokonce v jiných kulturních oblastech (mytologie, religionistika, výtvarná umění...). Řečeno s nadsázkou, pro interpretaci metafory stačí být člověkem, pro interpretaci symbolu je třeba být vzdělavcem.⁶¹ Analyzované jevy nejsou čistými symboly, neboť své významy čerpají i z kontextu básně – nazvěme je **otevřenými** v různé míře symbolizujícími **metaforami**.

⁶¹ Paul Ricœur v symbolu rozlišuje sémantický a nesémantický moment. Pokud jde o sémantický moment, symbol není konstituován dvěma oddělenými významy, jedním doslovným a druhým symbolickým, nýbrž je jediným pohybem ztotožnění mezi primárním a sekundárním významem. Symbol tedy mezi věcmi nevytváří podobnost, jako je spíše ztotožňuje. Nesémantický moment symbolu je spojen s takovými oblastmi lidské zkušenosti, jež se vzpírají jazykové, a tedy logické transkripci a jež jsou prozkoumávány jinými metodami, například psychoanalýzou. Svět, v němž se odehrávají metafory, je světem rozumu (*logos*), kdežto symboly balancují na pomezí živočišna (*bios*) a logiky (*logos*). Tedy zatímco metafora je invencí diskursu, symbol je spojen s kosmem. To má dopad na jejich „životnost“, zatímco metafora může být určitou jazykovou komunitou asimilována jakožto polysémie, takže se stane triviální a nakonec mrtvou metaforou, symbol čerpající své významy z života, ba celého vesmíru neumírá, pouze se transformuje (RICŔEUR, 1976, 53–61).

2.3 Maximalizace ambivalence a další složky díla

Analýzou zvláštních případů, které se vzpírají klasické definici metafory, jsme dospěli ke konstatování **maximalizace ambivalence**⁶² jakožto charakteristického rysu metafor sbírky *Vanutí*. V metaforách *in praesentia* jsou oba členy metafory před očima, avšak kontext nedovoluje jeden člen jednoznačně určit jakožto obrazný a druhý jakožto faktický. U metafor *in absentia* má čtenář před očima jediný člen, u něhož si není jist, zda je obrazem či faktem, a je-li obrazem, co je fakt, který má zobrazovat. V obou typech metafor dochází ke stírání rozdílu mezi jevem a znakem, faktem a obrazem. Fenomén maximalizace ambivalence není kazem či slepou uličkou Holanovy poezie, ba ani není cílem sám o sobě. Básník s jevovou ambivalencí a významovou otevřeností pracuje záměrně, rozvíjí je, ba dokonce je tematizuje a při tom sleduje vlastní originální básnický cíl zapadající do celkové struktury díla. Maximalizace ambivalence je pozorovatelná nejen v metafoře, ale také v syntaktických figurách a tematickém zaměření sbírky.

⁶² Josef Vojvodík popisuje ambivalentní rys obrazů v Holanově poezii 30. let pomocí konceptu „objet ambigu“ Paula Valéryho: „Holanovy obrazy, jeho slova-věci, slova-artefakty, v nichž se prolíná *mimesis* a *poiesis*, se vzpírají jednoznačnosti a ponechávají si status esenciální víceznačnosti. Dalo by se říci, že jeho slova-věci mají povahu ‚objet ambigu‘, podvojného nebo víceznačného předmětu, který se ve filozoficko-estetickém uvažování Paula Valéryho, v jeho sokratovském dialogu *Eupalinos ou l'architecte* (1923), stává myšlenkovou figurou pro to záhadně víceznačné v umění, které nelze jednoznačně vymezit, které však právě svou ambivalentností a ambiguitní neurčitostí zaměstnává naše myšlení“ (VOJVODÍK, 2008, s. 145).

2.3.1 Antitetičnost

Jevová ambivalence a významová otevřenost metafor koresponduje s **antitetickými básnickými figurami**. Rozpornost jako tvůrčí princip je ve sbírce dokonce tematizovaná: *Hledaje zářivé a přesné protivy* („Strpení“). Antitetičnost se ve sbírce realizuje rozmanitými morfo-syntaktickými formami.⁶³ Ambicí této kapitoly však není katalogizovat formy antitetičnosti, nýbrž analyzovat jejich strukturu a definovat jejich funkci v rámci významového celku díla. Z hlediska strukturálního jsou antitetické básnické postupy obecně založené na spojení dvou jevů, které si vzájemně odporují, do jednoho komplexního výjevu, který se vyznačuje absurditou. Spojením dvou nesourodých elementů do jednoho významového celku a absurditou se antitetická figura připodobňuje metafoře. Rozpor podobně jako metafora vytváří napětí, v němž jsou bořeny hranice daného (jazyka a potažmo skutečnosti) a je vyzýváno k interpretační aktivitě, jejímž cílem je objevení smysluplného celku, skrze nějž je obrozen náš vztah ke světu. Co se týče obsahu, antitetické básnické prostředky v poezii využívány pro evokaci rozumově obtížně postižitelných komplexních stavů lidské psychiky, jako jsou snění a emoce, a transcendentních konceptů jako čas a absolutno. Tyto obsahové okruhy odpovídají tématům a motivům sbírky *Vanutí*. Snění: *Můj Bože, to je chvíle ta, / kdy zpívá za zpěvem / tón neslyšený* („Náměsíčný“); snění a emoce: *do bdění plakalas a do snu smích jsi bděla* („Panna“), *Ó tenkrát, tenkrát, hněve prázdna k plnosti* (Tuláci); čas: *Nehybnost tvá je moje plynutí, / rybářko bez udic* („Mrtvý“); absolutno: *kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví* („Modlitba“).

Velká řada antitetických figur se v rámci těchto témat zaměřuje na jeden jejich aspekt, a sice **vztah** mezi subjektem a objektem. Vztahování se tak stává supertématem sbírky. Zatímco subjektem je vypovídající „já“ básně, objektem je element skutečnosti, který může být různě blíže určený. Identita objektu je určována z kontextu básně. Ten může poskytnout explicitní vodítko anebo v různé míře určité náznaky.

Objektem může být člověk druhého pohlaví (milenecký vztah). V básni „Milostná píseň“ vypovídající subjekt charakterizuje svůj vztah k nepojmenovanému „ty“ ženského rodu

⁶³ Jejich analýza a klasifikace by zabrala samostatnou kapitolu, přičemž by bylo zjištěno, jak Vladimír Holan originálně nakládá s klasicky definovanými antitetickými básnickými prostředky (antiteze, paradox, oxymóron).

antitetickou posesivní figurou: *a jako ztrátu tebe přijmouti, / jako bych všechno vlastnil.* Vypovídající subjekt básně „Píseň milenky“ (*milenka*) evokuje svůj vztah k nepojmenovanému „ty“ mužského rodu antitetickou vektorovou figurou: *K tobě se vzdaluji* („Píseň milenky“). Na současném přibližování a vzdalování je podobně založen vztah mezi subjektem a objektem v básni „Smrt umírajícího na sadě“: *Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla – / k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od.* Zatímco v předchozích dvou příkladech šlo určit, které významové oblasti se antitetická figura týká (mileneckého vztahu), v tomto případě kontext básně nenabízí jednoznačné určení objektu. Objekt (*slovo jablka*) ale i vypovídající subjekt (*umírající*) mohou být interpretovány jak doslovně, tak jakožto otevřené metafory vyzývající k různým výkladům.

Rozporný moment uvedených antitetických figur je zaměřen na povahu samotného vztahu. Ve sbírce nacházíme i antitetické figury, jejichž rozporný moment je zacílen na objekt nebo subjekt. V básni „Náměsíčný“ vypovídající subjekt (*náměsíčný*) směřuje k paradoxně definovanému objektu: *Můj Bože, to je chvíle ta, / kdy za nějakým jménem jdu, / které se nejmenuje.* V básni „Obraz“ vypovídající subjekt charakterizuje „ty“ ženského pohlaví existenciální antitetickou figurou: *Ty ale kdybys byla, nebylo by tě.* Rozporným momentem může být existenciálně zpochybněn i subjekt. V básni „Chorá“ vypovídající subjekt evokuje vztah nepojmenovaného „ty“ ženského rodu k sobě sama dvěma antitezemi: *To nejsou ústa má, že do dechu se nyní tmíš / svou krví zprohýbána. / To není moje objetí, do něhož ňadry spíš / z horizontály rána.*

Fenomén neurčitosti a neuchopitelnosti objektu je vygradován v básni „Pláč symbolů“, jejíž kompozice je založená na obměňujících se antitetických figurách:

*Ne, nezjevíš se, nejsi, a přec žárlivě
se skrýváš tich.*

*Jsi v plameni, jsi ve hřívě
běloušů růžových.*

[...]

*A ukrýváš se, jsi, a proto žárlivě
se jevíš tich.*

*A nejsi v plameni a nejsi ve hřívě
běloušů růžových.*

Vypovídající subjekt charakterizuje způsob bytí nepojmenovaného „ty“ trojitým rozporem: 1) antitetickými figurami (*Ne, nezjevíš se, nejsi, a přec žárlivě / se skrýváš tich; A ukrýváš se, jsi, a proto žárlivě / se jevíš tich*, 2) oxymóronem (*ve hřívě běloušů růžových*), 3) antitetickým paralelismem mezi první a poslední slokou (*Ne, nezjevíš se // a proto žárlivě se jevíš tich; a jsi v plameni // a nejsi v plameni*). Identita objektu je zatajena jednak uvedenými rozpory, jednak faktem, že objekt není pojmenován. Z kontextu básně lze dedukovat, že objektem je božská entita (*drží tě věčně v oblacích*), avšak stejně tak to může být cokoli týkající se člověka (*bláží nás výjevy, zlátnoucí z tajemna / duše a těla*).

Analyzované antitetické figury vytvářejí vztah mezi subjektem a objektem založený na setrvalém napětí. Napětí je vytvářeno rozporností (vektorovou, posesivní, existenciální...), která nemůže být převedena na jednoznačné tvrzení, a je podporováno kontextovou neurčeností objektu. Antitetické figury tak podobně jako v předchozí kapitole analyzované metafory prodlužují do maxima moment ambivalence, moment *je/není* Ricœurova modelu.

2.3.2 Motivy: opona

Jevová ambivalence a významová otevřenost nachází svůj výraz i na tematické rovině. Ve sbírce nacházíme řadu **motivů** nesoucích rys **polarity mezi skrýváním a jevením**. Tento ambivalentní rys může být připsán jak objektu, tak vypovídajícímu subjektu. *Masky, závěsy, závoje* a *opony* halí v různé míře pojmenovanou skutečnost do hávu tajemství. Milenka, která se táže nejmenovaného „ty“ mužského rodu: *Čím jsem ti přítomna, / že mi jenom nasloucháš jako závěsu Dodony, / v který jsem složena?* („Píseň milenky“) je proměněná v *závěs* antické věštiny Dodony, tajemné orákulum, jehož se nedotýká, ale jemuž se naslouchá. V básni „Pláč symbolů“ je identita objektu významově otevřená a před oči čtenáře je představen pouze vlnící se povrch opony: *A přece jenom opona, jen opona / se chvěla*. Stejně tak tomu je v básni „Divy světa“, v níž objektem zření je blíže neurčený *div* zahalený v oponu: *Když světci zraku našeho v rozlohách temnoty / zří oponu, nevěrou kouzel protkanou*. Protiklad mezi povrchem a vnitřkem tradičně vnímaný jako hodnotový protiklad mezi vnější přetvářkou a vnitřní pravdou je obrácen naruby, když je závoj představen jako pravdivější než objekt, který skrývá: *s vylhanou nahotou pod pravdou závoje!* („Poutník“).

2.3.3 Tematizace tvůrčího postupu

Jevová ambivalence je pomocí motivu skrývání dokonce reflektována jako tvůrčí postup, když se lyrický subjekt táže: *Znamená hrozen a maska knihu?* („Úděl vyznáním“). Metaforami *hroznu* a *masky* naznačuje pojetí poezie jakožto opojeného skrývání. Skrývání objektu je záměrnou tvůrčí aktivitou prezentovanou v řadě básní jako odpírání si naplnění: *když touha vzdaluje / splnění* („Úděl vyznáním“); *na slastné vnuknutí mám němé odepření* („Strpení“); *Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství / měl bych se okem stát* („Modlitba“).

Ambivalentní a otevřené metafory, antitetické figury a motivy skrývání vytvářejí napětí, v němž je rozehrávána abstraktní polarita *je/není*. Jejich smyslem je současně zobrazovat a halit skutečnost, aby neztratila svou tajuplnost a zachovala si pel panenskosti. Bůh, milenka a další *divy světa* jsou objekty, které jsou současně skrývány a zjevovány, aby byly ukázány ve své neuchopitelné zázračnosti. Taková poezie ve čtenáři vyvolává ambivalentní pocit hlubokého smyslu a současně nechápání. Její metaforou je *mlčení: před závoj klade dotknutí a mlčíc zpívá* („Úzkost“). Nelze však říci, že taková poezie je nesdělná. Je záměrně ambivalentní. Zobrazuje skutečnost nikoli jako objekt, nýbrž událost – jako něco, co se současně dává a mizí. V podtextu bychom mohli identifikovat filosofické přesvědčení, že skutečnost je přímo nepoznatelná. Odtud by pak plynula řada motivů *Vanutí*, které zdůrazňují roli subjektivity a reprezentace ve vztahu ke skutečnosti. Motivы *pocitů, zdání, obrazů, slov...* se kladou jakožto prostředníci zkušenosti: *když kvete pocit listí* („Divy světa“), *večere oněmly, večere bledolící / žádostí věšteg, zdání!* („Večere –“), *obraz tvé krve tone ve mně vzestupně a bludně* („Píseň milenky“), *slovo jablka ústa má by chtěla* („Smrt umírajícího na sadě“).

3. Na postupu

3.1 Výpovědní kontext

3.1.1 Situace

Výpovědní situace jsou ve sbírce *Na postupu* (HOLAN, 2000, s. 91–285) různorodé. Základní charakteristikou je rozlišení na básně s rysem příběhu a básně s rysy filosofických myšlenek. Některé básně se soustřeďují na určité, jakoby právě pozorované děje: například báseň „U chodníku“ popisující konkrétní výjev na ulici: *Je to stará prodavačka novin, / která se denně dobelhá až sem... [...] Začíná pršet...* Jiné básně jsou zaměřeny na sdělování obecných dění, která jsou syntézou konkrétních pozorování: například v básni „Žena a slovo“ je obecně charakterizována podstata muže: *Muž zpívá nebo lže... Stačí mu k tomu / jediný perleťový knoflík na celém šatě milenčině, jediný kaz na její nahé kráse...* Tato **polarita mezi určitým a obecným** se ve sbírce odehrává nejrozmanitějšími způsoby, a to nejen mezi jednotlivými básněmi, ale také uvnitř samotných básní, přičemž prostupuje nejen rozdílem mezi dějem a děním, ale zasahuje také ostatní kategorie výpovědního rámce, a sice způsob nakládání s prostorem, časem a subjekty. Například v básni „Na vesnickém hřbitově u zíd'ky sebevrahů“ je východiskem dění básně určité místo označené v názvu. První verš pak pomocí příslovce *tady* potvrzuje, že určité místo má potencialitu být jedinečným místem: *Tady, kde myší koukol líbá fotografie nebožtíků.* Avšak báseň se postupně vyvíjí v obecná konstatování tím, že mrtvého sebevraha označuje obecným *člověk*, čímž se tvrzení netýkají už jen na tomto místě pohřbeného, ale jakéhokoli člověka: *ach ano, právě tady nastejno / vše přisvědčuje, že člověk nebyl stvořen, / ale učiněn.* Výpovědní situace, která měla nakročeno k tomu se rozvíjet jako děj, se proměňuje v dění. Tak zpětně dochází k tomu, že určité místní označení v názvu je vnímáno obecně jako jakékoli místo posledního odpočinku sebevrahů či člověka vůbec.

Vedle básní stylizovaných jako vyprávění či úvaha, existuje ve sbírce menší okruh básní stylizovaných jako aktuální promluva označená přímou řečí a adresovaná určitému, i kdyby ztajenému adresátovi. Takové básně mohou být monologického charakteru, přičemž obsahem je často promluva lyrického subjektu k ženě, jako například v básni „Kdo jsi?“: *Nevím, říká-li se ještě ženám moje holubičko, / nikdy jsem se tě neptal, jsi-li šťastna.* Anebo těmito básněmi může být úryvek dialogu mezi více méně určitými postavami, například v básni „Očekávání“ spolu

hovoří lyrický subjekt a nevěstka: *Čekal jsi na východ měsíce a přišla nevěstka. / Chtíc rozsvítit petrolejovou lampu pravila: / „Dnes byla u holiče nějaká stará paní. / Ta si toho naporoučela (...) Když asi za hodinu měla vstát, / ukázalo se, že je mrtvá... / není to krásná smrt? Věru lepší než se oběsit na vlastním copu!“ / „Ano,“ odpověděl jsi jí, „ale nerozsvěcej!“* Tyto záznamy promluv dodávají básním zdání aktuálnosti a autentičnosti. Posilují dojem, že se jedná o živý záznam skutečnosti. To v kombinaci s rozehrávanou polaritou určitosti a obecnosti vytváří originální efekty. Tak například v básni „Setkání III“ se v kulisách hor setkává neidentifikovaný lyrický subjekt s jakýmsi *starcem*, přičemž z jejich hovoru vyplývá, že lyrický subjekt je zřejmě po smrti. Živá řeč dává zakusit jako aktuální zkušenost různé, i nedostupné roviny lidského dění.

3.1.2 Subjekty

Bližší charakteristika mluvčího je ve sbírce *Na postupu* upozaděna. Přesto z několika málo básní vystupuje obraz lyrického subjektu nesoucího rysy Holanovy **autobiografie**. Z rozptýlených autobiografických detailů může čtenář rekonstruovat intimní prostor autora: básník, stárnutí, samota, pokoj, gramofon, starý nábytek, víno, knihy, ponocování, nespavost, strach.⁶⁴ Emblematickou básní je „Předtucha“:

*Za prosincové noci naplnil jsi pijáckou sklenici vínem
a odešel do sousední komory pro knihu...
Když ses po chvíli vrátil, byla sklenice napůl prázdná.
Polykaje strach hlasovou štěrbinou šílenství
ptal ses, kdo z ní upil, když přece žiješ sám
obklopen na divoko trnovým kamenem zdí,
a to s takovou nelidskostí,
že jsi už dávno odpudil i sochu, i chiméru, i strašidlo...*

Větší míra charakterizace je dána **velkému množství postav**, které jsou v různé míře specifikovány dílčími příznaky (pohlaví, věk, povolání, jméno) a jejich kombinacemi. Míra charakterizace je rozmanitá, pohybuje se na celé škále od specifikace žádné, přes obecnou až k jedinečné. Na krajním bodu nulové specifikace se vyskytuje označení *člověk* a *lidé*. V bohatém přechodovém rozmezí mezi nulovostí a jedinečností nacházíme řadu obecných označení. U velkého dílu z nich je hlavní charakteristikou pouhý příznak pohlaví a/nebo věku: *on/ona, muž/žena, dítě, chlapec/děvčátko, dívka, stařec/stařenka*). Jiná označení obsahují nadto specifičtější příznak spojený se sexualitou a přechodovými rituály: *milenci, panna, nevěsta, ženich*. Jednotlivé básně zaměřují pozornost na jednu fázi vývoje člověka a celá sbírka tak pokrývá lidský život v jeho rozmanitých aspektech od počáteční nevinnosti přes dětskou zvědavost, panenství, mladické objevování, milenecký vztah, období zralosti až po deziluzi a

⁶⁴ *Básníka nemůže omluvit nic, ani jeho smrt.* („Na postupu“), *Večer a lampa... A ona chvíle, kdy stárnoucí básník se už na nic netáže* („Jasno“), *Ptala se tě mladá dívka: Co je poezie?* („Ptala se tě“), *dlouho nevytápěný pokoj* („Jen vkročit“), „V kuchyni“, „Nespavost“.

osamění.⁶⁵ Další postavy jsou blíže označeny svým povoláním: prodavačka novin, uhlíř, hlídač soch, hrobník, hřbitovní hlídač, vrah, nevěstka, tanečnice, světec, básník... Povolání mají co do činění s hlavními tématy sbírky, a sice s prostotou, smrtí, sexualitou a uměním.

Druhý pól specifikační škály zaujímají jedinečná označení konkrétních osob. Zde nacházíme nepřehlednou paletu literárních, mytických, biblických a historických postav. Početnou množinou jsou postavy biblické: Bůh, andělé, Eva, Adam, Mojžíš, Kain, Dalila, Šalamoun, nevěstka Rachab, žena Pontského Piláta, Ježíš Kristus...⁶⁶ Druhým četným okruhem jsou postavy historické, potkáváme významné obyvatele starověku: Lucrecie, Xerxes, Kleopatra..., filozofy orientu: Lao-c', Buddha, dále novověké osobnosti vědy a umění: Dante, Galileo, Rembrandt, Swift, Blake, Keats, Picasso...⁶⁷ Užší skupinou jsou postavy mytické a literární, například hudebník a pěvec řeckých mýtů Orfeus, řecký mytický král Agamemnón, staroegyptští bohové Hor a Sutech či Shakespearovy postavy Romeo a Hamlet.

⁶⁵ Nevinnost dítěte: *Dítě s uchem na koleji / naslouchá vlaku... / Ztraceno všudypřítomnou hudbou / dbá věru málo, / zda vlak přijíždí nebo se vzdaluje... / To jenom ty jsi stále někoho čekal, / stále se s někým loučil, / až ses nalezl a nejsi nikde už...* („Dítě“). Dětská zvědavost: *Když chlapec hledá ve slovníku oplzlá slova / a chtěl by ještě a ona tam už nejsou [...], začne je vymýšlet* („Když chlapec“). Panenství: *Jen panna může vcházet zavřenými dveřmi / do vlastní světnice, / ve které všechno, co má jméno zabezpečení, / je už dávno cítit čalounem samohany, / násilím, pliváním do studně nebo smolným věncem / hoseným dobrovolně na věž muže* („Noc za nocí“). Mladické objevování: *To je ta chvíle: Chlapec plívá na kapesník / a ošetřuje bolest děvčátka. / Jinoch odchází k sloupu / a vrací se od chlupěnkového pasu zřícenin, / když rozlil všechno, co je nastojato. / Dívka je celá ve štěrbinách poloocí a její prst vidí toho, koho miluje* („Tak“). Milenecký vztah: básně *Milenci I až IV*. Období zralosti: *Zastaven ženou v bráně neznámého města, / prosil jsem: Pusť mne dál, já jenom vejdu / a zase couvnu a vejdu zas, jen abych couvl, / neboť se bojím tmy tak jako každý muž. / Ale ona mi řekla: / Vždyť jsem tam nechala hořet světlo!* („Setkání V“). Deziluze a osamění: *Muži je náhle teskno, ženě zima, / nezabili se tedy, přicházejí k sobě / a vděční jsou, že zase vidí něco z osudu, / i když je tím nestydatě přesná / cesta do chudobince...* („Život“ II)

⁶⁶ Bůh („Propast propasti“, „Kdekoliv II“, „Setkání“), Mojžíš („Mojžíš“), Dalila („Dalila“), Kain („Nožem do srdce“), Rachab („Před fíkem“), Šalamoun („Dějina“), žena Pontského Piláta („Ukřižování“)...

⁶⁷ Lucrecie („Nožem do srdce“), Dante („Nožem do srdce“), Picasso („Odkaz“, „I v pekle“), Buddha (Trpělivý soumrak“), Galileo („Masopustní úterý“), Rembrandt, Lao-c' („Dva životy“), Swift („Krajina“)...

Postavy zabírají prostor básně v různé míře. Některé postavy jsou pouze zmíněny jakožto součást většího celku. Originální je způsob zakomponování historických postav. Například v básni „Masopustní úterý“ je líčena městská monotónnost chodců, mezi nimiž se objevuje kočárek ozářený paprskem, přičemž paralelně k tomuto zjevení je přiřazen útržek z rozhovoru s Galileem:

*Ve vyžilé omítce města, otrásaného zpěvem nicoty
jako kulisa na operním jevišti,
ve vykřičeném návyku chodců (...)
objevuje se jediný sluneční paprsek,
ozařující dětský kočárek,
který se už nevešel do tramvaje...
A současně se kdosi táže Galilea: „Je slunce věčné?“
A on odpovídá: Věčné? Nikoliv! Ale hodně staré!“*

Báseň vytváří globální narativ, v němž postavy z různých ontologických sfér existují vedle sebe. Pokud jde o historické osobnosti, jejich **paralelní existence** vyvolává dojem nesmrtnosti velikánů minulosti, jakéhosi historického přesahu, v němž jsou dějiny stále živé. Podobně originálně je nakládáno s postavami biblickými, jejichž příběhy se stávají modely, v nichž se zrcadlí životy současníků. Zejména je tak pojednána postava Evy, která je obrazem ženské existence vůbec. Jiným postavám je dán větší prostor. Stojí v centru pozornosti básně jako portrétované osoby. Mohou to být prosté bezejmenné postavy všednodennosti, které jsou pro ostatní mimo básníka neviditelné, jako například stará prodavačka novin, stařenka nabízející kukly motýlů, stařeček..., anebo naopak historické osoby, přičemž název básně nese jejich jméno: Dalila, Mojžíš, Kleopatra, Keats, Blake a další.

Mluví ve vztahu k obsahu básně a postavám vystupuje v různých rolích. Buď vystupuje v báni jakožto aktér dění a to buď sám anebo s dalšími postavami, anebo udržuje mezi sebou a postavami odstup a zůstává v roli sdělovatele vlastních úvah plynoucích z pozorování světského dění, popřípadě jako pozorovatel konkrétních dějů. Někdy je tento odstup narušen přímým zmíněním mluvčího jakožto **svědka události** pomocí výpovědí typu: *viděl jsem, vyslechl jsem, cítil jsem* apod. Takovou svědeckou básní je „Dějina“ (zvýrazňuje autorka):

*Stával jsem nejednou (když se Bůh dal napít
a d'ábel se nedal vyspat),
stával jsem nejednou u okýnka nočních lékáren
a vyslechl jsem všechny prosby, všechny vzdechy
všechny otázky i díky, všechna svěřování
[...]
a cítil jsem vanout oním vytřeštěným okýnkem
i mrzení, i vlídnost a jindy podráždění
[...]
a vídával jsem také v tom okýnku
vždy jednu ruku bdící a druhou rozespalou
[...]*

Okrajově se lyrický subjekt stylizuje do jiné určité postavy, např. v básni „Žaloba mrtvého“ mluví mrtví v ich-formě, v básni „Při stavbě věže babylónské“ lyrický subjekt promlouvá z perspektivy přidavače na stavbě a v básni „Co jsme viděli prvního dne po vyhnání ráje“ hovoří jakožto Adam pozorující Evu. Těmito **stylizacemi** umožňujícími podat svědectví z reálně nedostupných úhlů pohledů (ze záhrobí, z historie) nabývají tyto výpovědi aktuálnosti a podobně jako v případě paralelní existence historických, biblických, literárních a mytických osob vytvářejí dojem nepřetržitého dění přesahujícího smrt.

Z výše uvedených příkladů vyplývá, že vztah mluvčího k postavám je hodnotově kladný. Podle jejich osudu jim prokazuje úctu či s nimi soucítí, nicméně to neznamená, že by o nich bylo hovořeno jako o nedotknutelných idolech. Naopak, jejich jméno lze zaprodat těm nejbizarnějším tvůrčím postupům, humorné metafoře: *O kousek níže se třese rybník, / bránice vyříznutá ze Swiftova břicha* („Krajina“), či nedůstojnému přirovnání: *a v pádu perseid, svědivě nedotknutelných / jako svrab na Buddhově pupku...* („Trpělivý soumrak“). Jakkoli výjimečný duch je nazírán ve své tělesnosti. Jakkoli výjimečná osobnost je nazírána jako prostý člověk, který má tělo a tedy své neduhy a slabosti. Právě **tělesnost** ducha je tím, co jej činí vědoucím modelem lidského osudu vůbec, neboť je tělem neustále smýkán ke stále hlubší propasti, chtíči a nakonec smrti: *poznávají celou věčnost, danou k sežrání / očnímu koutku Venušiny* („Tři“). Tělesně je nazírán i samotný Bůh: *Vždyť sám Bůh má jenom vytetované lodě...* („Setkání I“).

3.1.3 Časoprostor

Způsob, jakým je v básních nakládáno s prostorem, je různorodý. V některých básních je prostor přítomen okrajově, a to prostřednictvím metonymických záchytných bodů, jimiž je děj básně ukotven k určitému místu. Například jediné prostorové označení *okno* v básni „Zrcadlení“ zasazuje dění básně do prostoru pokoje: *Probuzen v noci, spatřil jsem otevřeným oknem / na nebi dvě lůny / a s hrůzou jsem si říkal: / To nastal Soudní den.* V jiných básních je prostor vykreslen podrobněji pomocí řady záchytných bodů, přičemž pohyb prostorem se stává součástí básnického dění. Příkladem je báseň „Žaloba mrtvého“, v níž se mrtvý vrací do rodného kraje. Jak mluvčí (*mrtvý*) putuje, báseň se odvíjí od jednoho záchytného bodu k druhému od *u půjčovny loděk přes k vesnici a na sadě až k do sklepa a nakonec graduje poznáním nemožnosti návratu u posledního záchytného bodu, který je posledním záchytným bodem absolutním: na hřbitovní zdi.* Některé básně se vážou k určitému místu tak pevně, že prostorové označení je obsaženo v názvu básně: „U chodníku“, „V uhlířském krámku“, „Na vesnickém hřbitově u zíd'ky sebevrahů“, „Na bleším trhu v Paříži“; někdy je prostorové označení kombinováno s časovým: „Večer na vsi“, „Nedělní odpoledne na pražských Maninách“. S touto prostorovou precizností připomínající označení na fotografiích pak kontrastují jiné básně, které s prostorem nepracují vůbec a odehrávají se v obecném „bezmístí“. Takovými básněmi jsou často obecné závěry vyplývající z pozorování lidské existence (např. „Epocha“) či útržky dialogů popřípadě monologů k nejmenovanému posluchači, které zaznamenávají labyrintické vnitřní hnutí mluvčího (např. „Setkání II“, „Bude mi někdy odpuštěno?“, „Kdo jsi?“). Básně „Kdekoliv I–II“ pak s prostorovou neohraničeností pracují záměrně: jak naznačují názvy, jejich dění se může odehrávat *kdekoliv*. Práce s polaritou určitosti a konkrétnosti pozorovaná výše uvnitř vývoje básně je ve sbírce potvrzena jakožto celoplošný tvůrčí prostředek vytvářející kontrastní katalog názvů.

Další skupinou jsou básně, které pracují s prostorem metaforickým. V některých případech je prostor metaforou lidského nitra a určitý pohyb prostorem je metaforou psychického vývoje. Příkladem je dvoudílná báseň „Hlas a protihlas“, v níž je krajina metaforou lidské duše a most metaforou vztahu k druhému. Přecházení přes most je pak metaforou rozvíjení vztahu (*a ty přes ten vodní proud / od břehu k břehu jsi kladl balvan za balvanem... // Když se setmělo, přešla po nich ona*) a zřícený most pak rozbitého vztahu (*ale jsi zde v tak chlipné žádosti a tak bez*

přechodu, / že by i krajina měla mít zřícený most...). Nejčastěji se v případě metaforicky pojatého prostoru jedná o tabuizované místo spojené se sexualitou, jako je tomu např. v básni „Hluboko dole“:

*Hvězdy a slova nejsou bez vztahů...
Ale hluboko dole před dědičnou vinou smrti,
tam, kde ženský vchod do podsvětí otvírá lásku,
znesvěcovanou byť i jen zašeptáním,
jsou to křídla, která slouží milenci,
ale je to had, jenž slouží géniům...*

Čas je ve sbírce *Na postupu* nejkreativněji pojatým elementem výpovědního kontextu. Čas je tématem sbírky a jeho zákruty strukturou řady básní. Vystupuje ve sbírce jako destruktivní síla narušující kontinuum věcí a lidského života – odtud řada motivů *hřbitovů, hrobů, rozvalin, ruin, stáří a smrti*. Sám název sbírky má časový rozměr jakéhosi právě probíhajícího přecházení odněkud někam, tápavého postupování do neznáma. Jednotlivé básně sbírky meandrují různými aspekty času jak po ose absolutních hodnot (minulost – přítomnost – budoucnost), které se vztahují k reálnému historickému času, tak po ose hodnot relativních (předčasnost – aktuálnost – následnost), které se vztahují k nějakému referenčnímu bodu ve výpovědi. Tyto dvě osy se v básních potkávají a na jejich různých průsečících dochází k originálním kombinacím.

Četnou množinou jsou básně pracující s aktuálností, tj. „to co právě probíhá“, kombinované s přítomností, tedy s historickým časem odpovídajícím době Holanova psaní sbírky. V této aktuálnosti mohou být prezentovány děje v různé míře určité či obecné. Například v básni „Setkání I“ soustředí pozornost na určitou postavu, kterou blíže charakterizuje: *Kam jde to děvčátko? / S vlásky rozdělenými pěšinkou / na splátky vytržených náušnic, / s vysvědčením na první pololetí ústrků / a s dřeváčky podraženými rakví* –. Zatímco báseň „Odkaz“ podává v aktuálním modu dění obecné: *To, co zde zanechávají básníci, / má vždycky v sobě ublíženo časem, hříchy, vyhnanstvím. / Ten nejopravdivější, ten nejtíší, ten nejvíc milující / nevnutí se vám ničím: ani podobenstvím, / ani zhrdáním, ani útěchou, natožpak láskou...*

Další četnou skupinou jsou básně podávající dění v blízké minulosti, tedy v minulém čase blízkém době výpovědi mluvčího. Je to vlastně obyčejný minulý vyprávěcí čas běžný v epické literatuře. Příkladem je báseň „Na bleším trhu v Paříži“: *Bylo to začátkem listopadu. Den byl propadlý / do skřehotavé mlhy. Hlouček černochů, / pozoufle oblečených v kašlávě rubáše, / loudal se od stánku hadráře / ke stánkům vetešníků / a zkoušel u nich zimníky a pláště / a odkládal je zase...* Některé básně při tom využívají i předčasnost s referenčním bodem v minulosti, tj. něco se stalo před tím, než se stalo něco jiného. Tento prostředek umožňuje zaznamenat vývoj. Posun v čase se stává součástí děje. Příkladem je báseň „Smrt“, v níž mluvčí líčí, jak se zbavil myšlenek na smrt, načež došlo k čemusi, co mu ji děsivě připomnělo: *Vyhnal jsi ji ze svého nitra už před mnoha lety [...] / Běda však! co se to stalo dnes.*

Originální je pojetí dějinně vzdálené minulosti ať už se jedná o dějiny historické, biblické, mytické či literární. Tato dějinně vzdálená minulost nebývá v básních uzavřena sama do sebe ve smyslu, že by její dění bylo vymezeno hranicemi dané doby, nýbrž rozmanitými způsoby nabývá přesahu do přítomnosti. Nejprostším způsobem je připisování postavám dějinné minulosti obecných závěrů, které mají platnost i v přítomnosti. Příkladem je báseň „Rembrandt“: *Rembrandt to cítil... A on věděl, / že prasklá zeď, rozpukaný hrozen, žena-žena, / které zde nejsou propastí, / nemohou býti znamením.* Nejčastěji je tento způsob uplatněn u historických osob, které jsou tak pojednány jako vidoucí velikáni nadčasových proudů historie. Dalším způsobem je podávání dějinně minulých příběhů jako něčeho aktuálního v přítomném čase, přičemž nejčastěji jsou tak zpracovány příběhy biblické a literární. Příkladem je báseň „But never doubt I love“, v níž je sugestivně líčeno, jak vodní krysa žere mrtvé tělo Ofélie, anebo dvoučíselná báseň „Eva I–II“. Tímto způsobem se vytváří dojem stále se dějícího příběhu, který nemá konce, poněvadž se stále opakuje v lidském prožívání. V případě Ofélie je to poselství, že stále dokola je doufáno v lásku a stále dokola láska podléhá zkáze. Jiným, rafinovaným způsobem přesahu minulosti do přítomnosti je použití detailu z přítomnosti v dějinně minulém příběhu. V básni „Ukřižování“ je použit minulý čas a vystupuje v něm postava dějinné minulosti *žena Pontského Piláta*, avšak děj se odehrává v kulisách, které nesou rysy přítomnosti, jak to naznačuje reálie *městská plynárna: Všichni ti, kteří ještě před několika hodinami / žvýkali křížaly na poslinek, / sestupovali teď do města / mezi břichem řezníka u varhan / a městskou plynárnou... [...] // Ale byla to žena Pontského Piláta, / která po půlnoci přišla k Tamtomu nahoře / a strhla*

mu s beder dřavý ručník... Historická událost tak balancuje mezi minulostí a přítomností a opět evokuje své nepřetržité dění: tváří v tvář lidskému utrpení bude stále vedle sebe existovat pohodlná zaslepenost a chlípná zvědavost „to“ vidět na vlastní oči.

Pro sbírku nejtypičtější způsobem jsou případy, v nichž je spojitost mezi minulým a přítomným nějakým způsobem přímo tematizována (viz zdůraznění tučně). Minulost není ukončená, nýbrž se stále děje. Dějiny nejsou skladem mrtvých událostí, nýbrž živým organismem prostupujícím napříč věky až k nám, a jehož součástí jsme i my:

*Nemusí to být velký kopec noci,
aby z něho kdokoliv cítil,
že stále ještě hrajeme na zvířecích prknech
zbylých z Noemovy archy. („Nemusí, ale“)*

*dávný políček, který dala Lukrécie svému przniteli,
doznívá v labuti **teprve dnes** vyplašené
a udeřivší křídlem o vodní hladinu... („Labut“)*

***Teprve dnes šklubou** kdesi bažanta,
který měl přijít na stůl krále Sargóna („Při gramofonové desce“)*

*I to, co se už mělo dávno stát, **teprve se děje**...
Ale viděl jsem na Gahatagatském jarmarku:
stařenka, hromada slzných kostí („Rána z milostí“)*

*Umění počalo pádem andělů.
Ale i oni pili víno, lámali si chléb
a spali se smrtelnými ženami –
a proto, opojeni, **hledáme znovu znaky**
jakoby na stole, jež pořezal muž Orfea... („Znaky“)*

*[...] ulice,
na které se **konečně dnes objevuje někdo,***

kdo kdysi dávno vyšel ze spáleného Ília („Nedělní odpoledne na pražských Maninách“)

Budoucnost jako by ve sbírce neexistovala. Vše se děje stále dokola, budoucnost nemůže přinést nic nového, co by stálo za zmínku, kromě poslední události: smrti. Zato se v báních objevuje zajímavé téma předčasnosti, a to přímo v úvodní básni sbírky „Po čem nic“: *Ano, už svítá a já nevím, / proč celý týden spěchal jsem / z vystydlé dálky k těmto dveřím / a teď tu stojím předčasně... // Nechtěl jsem nutit budoucnost. / Nechtěl jsem vzbudit slepce. / Půjde mi otevřít / a bude se musit vrátit...* Nejde přímo o časovou kategorii, ale o pocit, že se něco stalo či stane před tím, než se to mělo či má stát. Je to pocit časové nepatřičnosti, jakéhosi narušení plynulého proudu času, v němž člověk naplno prožívá prázdnotu, jež vytváří svým činěním. Tato nesmyslnost lidského počinání způsobená neúprosným spěním času vyniká v básni „Rána z milosti“, v níž se stařenka snaží prodat hmyzí kukly dřív, než se z nich vylíhnou motýli: *Hleděla na ně s lítostivou hrůzou bytosti / ohrožené něčím, co se stane předčasně* (zvýrazněno V. H.), avšak nepodaří se jí to: *a jak tam stála, důvěrně známá s pravěkým příkořím, / zrazená, a přece jaksi sebeobžalobná, / nestačila ani za všechny ostatní sledovat / horoucí ryšavý odlet asi dvaceti motýlů.*

3.2 Metafora

Rozvité výpovědní kontext koresponduje ve sbírce *Na postupu* s ústupem metaforických prostředků. Pokud jde o metafory *in praesentia*, zcela mizí maximetafory, tu a tam se objevují genitivní metafory (zvýrazňuje autorka): *vítr pomáhal vzduchu do rukávů smuteční vrby* („Žaloba mrtvého“), *lebeční šev blesku* („Kdo ví“), *Je to noc s dírou do plátna sebeklamů* („En la noche serena“), *Ve vyžilé omítce města, otřásaného zpěvem nicoty* („Masopustní úterý“). Metaforická inovace zasahuje metafory *in absentia*. Ty se transformují ve dva nové typy. Prvním typem je znamení, které problematizuje koncept metaforické absurdnosti. Druhým typem je rébus, který problematizuje koncept metaforické interakce.

3.2.1 Problematická absurdnost

Ve sbírce *Na postupu* je větší prostor věnován zobrazování. Větší plochy básně jsou věnovány líčení časoprostorového kontextu, v jehož rámci se objevují ohniska s metaforickou potencialitou. Příkladem jsou verše z básně „Podzimní noc u jezera“:

*ale noc je právě jenom jedna chvíle, tato chvíle,
kdy do bahna plískne paprsek,
při kterém vodní pytlák chytá úhoře vidličkou
a těžkou slinou nemluvy
přesyčí padající hvězdu,
tu almužnu, kterou propije zívnutí komára...*

V básni sledujeme bohatě rozvité výpovědní kontext: *noc – u jezera – tato chvíle – pytlák*, který vyvolává dojem výseku ze skutečnosti: *pytlák chytá úhoře*, nicméně v něm nacházíme podivný detail: *pytlák chytá úhoře vidličkou*. Detail působí bizarně, takže nás vybízí k tomu určit výpovědní rámeček kontextu jakožto rámeček metafory a detail jakožto její ohnisko. Avšak taková klasifikace klade dva problémy: jednak strukturální a jednak obsahový. Pokud jde o strukturální hledisko, detail *vidličky* nesplňuje jedno ze základních kritérií metafory, jímž je absurdnost. Pytlák totiž může chytat úhoře vidličkou, i když je to málo pravděpodobné. Detail *vidličky* není uvnitř rámečku cizorodým prvkem. Je bizarním, avšak reálně možným prvkem uvnitř vykreslované reality. Pokud jde o obsahové hledisko, nelze říci, čeho je detail *vidličky* sám o sobě metaforou. Sice bychom mohli uvažovat, že *vidlička* stojí v textu na místě obvyklejšího „rybářského prutu“ či „sítě“, avšak je jasné, že metaforická predikace *vidlička je/není rybářský prut*, není z hlediska významových možností uspokojivá, neboť tušíme, že detail *vidličky* byl použit za jiným cílem než tím, aby byla vytvořena/odhalena podobnost mezi *vidličkou* a „rybářským prutem“. Ricœurův model *X je/není Y* tedy sice lze uplatnit, avšak sám o sobě nedostačuje pro pokrytí celé významové potenciality metafory. Metaforické významy se neutváří v omezeném prostoru metaforické predikace *vidlička je/není rybářský prut*, nýbrž se rodí z celého rámečku *pytlák chytá úhoře vidličkou*, přičemž spouštěčem geneze významů je neobvykle použitý detail. Ten ve svém rámci působí jako významově nabitý element, který svým obsahem přesahuje přímo sdělované. Funguje jako **znamení** dávající celku **významovou plnost**. Snaha pytláka ulovit úhoře právě

vidličkou připisuje jeho činění řadu významů: význam marnosti (úhoře uloví vidličkou těžko), nuzoty (nemůže si dovolit odpovídající rybářskou výstroj), lačnosti (má takový hlad, že úhoře rovnou loví nástrojem, kterým ho bude pojídat)... Díky významuplnému detailu je miniaturní výjev ve své celosti metaforou bídného lidského údělu. **Znamení** je zvláštním typem metafory, která je založená na zaměření pozornosti na výmluvný detail zobrazeného výjevu, o němž vypovídá něco navíc nad rámec explicitně sdělovaného. Zvláštnost tohoto typu metafory tkví v tom, že detail ve svém kontextu působí neobvykle a tím upoutává pozornost, nikoli však absurdně, aby bylo možno říci, že detail je stoprocentně metaforický. Detail tedy balancuje mezi čtením doslovným (*vidlička je vidlička*) a metaforickým (*vidlička je není/rybářský prut*). Druhá zvláštnost tkví v tom, že významová potencialita detailu (*vidlička*) se nevyčerpává metaforickou predikací *vidlička je/není rybářský prut*, nýbrž nabývá charakteru znamení, který bychom mohli modelově znázornit jako *X znamená Y*, přičemž *Y* je otevřenou množinou významů (*vidlička znamená marnost, nuzotu, lačnost...*). Aplikací Ricceurova modelu *X je/není Y* zjišťujeme, že metafora-znamení jednak **minimalizuje moment ambivalence** (postrádá moment absurdity a inklinuje k doslovnému čtení) a **maximalizuje významovou potencialitu**, neboť *vidlička* není pouze *vidlička*, ale v kontextu znamená něco víc. Je to **nadbytek významu v samotné zobrazované skutečnosti**, která jako celek obecně vypovídá o člověku. Efektem tohoto typu metafory je vytváření dojmu **autentičnosti**: jako by svědkovo oko v samotné skutečnosti objevil cosi – osobu, věc, událost – co je nositelem pravdy o světě, jakýsi výjimečný zjev, do něhož je koncentrováno poznání.

Metafora-znamení nabývají ve sbírce *Na postupu* nebývalého rozmachu a originality. Jejich nadbytek významu ukazuje člověka v nejrozmanitějších fasetách mrzkosti. Vedle bídy to je pýcha, marnost, chtíč... v zájmu pravdivosti lyrický subjekt-svědka nezavírá oči před ničím. Pro přehlednost výmluvné detaily zvýrazňuji:

Jenomže co se pšenici, je-li nevěsta pyšná?

Ó neměj strach, už za měsíc si vyjde po návsi

v střevíčkách z hostiového těsta... („Koncem srpna“)

a ona, nádherná, s obočím, jež si naličila

kouskem spáleného žebra

z nejposlednějšího kleštěnce („Eva II“)

*V hospodě u jezera nabídli ti k večeři **labuť**. [...]*

I pochopil jsi rázem, že hospodští zlí lidé

poznali zlého a chtěli ho uctít... („Cestou I“)

Některé výmluvné detaily se zcela vzpírají možnosti být čteny jak metaforicky. Působí podivně jako znamení a obsahují nadbytek významu, avšak nelze říci, že by stály místo něčeho obvyklejšího. Příkladem je následující závěr básně „Je to dnes“:

Ale ty stojíš přimrazen,

neboť těsně před sebou vidíš,

*jak se přes uličku **stěhují švábi***

od řezníka k pekařovi...

Stěhování švábů od řezníka k pekařovi působí bizarně, avšak výjev nelze nahradit něčím obvyklejším. Scénu je třeba brát doslova a přitom jako znamení hlubších významů (neštěstí nikdy zmizí, jen mění majitele). Výjev se nabízí jako **zjevení určité pravdy v samotné skutečnosti**.⁶⁸ Další příklady:

Nehybnost! Naprostá nehybnost!

A nehybnost možná jen proto,

že na vnitřní straně dveří

nějakého venkovského záchodu

kráčí svinka

*nebo že **kostelní myš***

dojídá pod klekátkem lidský sopel („Ano, znáš –“)

Stranou světského řevniště

⁶⁸ Toho so všímá i Jiří Opelík: „unášely-li [Vladimíra Holana] v rané lyrice především vlastní možnosti, která skutečnost proměňovat či destilovat, teď ho začaly fascinovat hlavně nalézané souvislosti a skryté významy uvnitř skutečnosti samé“ (OPELÍK, 2004, s. 105).

*snadno oželená, skoro bezčasová
stojí márnice [...]
Ale dnes se v jejím jediném okně
objevily něžné, semtam kvítované záclonky... („Život I“)*

*Dvě hvězdy na čele nebeské krávy [...]
A tak při důvěrných paprscích jejich světla
lze spatřit jenom zed' jikernatého angreštu,
**u které se pochechtávají dvě ženy, aniž vědí proč,
když, přičaplé, hledí na sebe a močí...** („Dvě“)*

Znamení je úhelným básnickým prostředkem sbírky. Strukturálně jeho rozmach souvisí s rozvolněním verše a s rozvitím výpovědního rámce. Časoprostorová šíře, rozmanitost subjektů vyprávěcí rozměr básní dávají prostor pro rozvíjení rámce a zaostření pozornosti na detail. Obsahově souvisí se snahou po novém typu pravdivosti, vytvoření dojmu autentického záběru vnější skutečnosti, která hovoří sama za sebe.

3.2.2 Problematická interakce

Druhý typ *metafory in absentia* rozvíjený ve sbírce *Na postupu* je inovativní svým obsahem. Neotřelý obsah pak má dopad na způsob vnímání funkce metafory. Příklad takové metafory se nachází v básni „Setkání“, kterou zde uvádím celou:

*Kam jde to děvčátko?
S vlásky rozdělenými pěšinkou
na splátky vytržených náušnic,
s vysvědčením za první pololetí ústrků
a s dřeváčky podraženými rakví –
putuje ze slepého pohlaví cizí písň
k nějaké vzdálené ještě, bezohledné,
záštiplné noci semen
po kruté souši lidských citů.*

Vždyť sám Bůh má jenom vytetované lodě...

Zatímco sdělení z první strofy vyplývá víceméně zjevně, druhá strofa sestávající z jediné věty působí hádankovitě. Zaprvé samotná představa Boha s námořnickým tetováním je podivuhodně absurdní, zadruhé významová souvztažnost mezi obrazem a předchozím sdělením je unikavá. Čtenář tuší, že v posledním verši se skrývá pointa básně, ta je však zahalena rouškou tajemství. Verši je třeba věnovat zvýšené interpretační úsilí. Lze předpokládat, že cizorodý prvek *lodě*, který na sebe přitahuje pozornost svou nekompatibilitou se zbytkem básně, je právě vehiklem metafory. Otázka je, co je tenorem. Slovo *lodě* je metaforickým ohniskem, pro nějž musíme najít rámeček, z něhož bychom mohli tenor vydedukovat. Minimální kontext závěrečné věty není dostačující. Teprve vztahem slova *lodě* k celému kontextu básně, lze vytvořit významovou spojnici mezi obrazem děvčátka, který evokuje sexualitu bez lásky, jejímž plodem jsou nemilované děti, a tetováním, které na základě stereotypu námořníka evokuje cituprázdný život člověka putujícího od jedné krčmy k druhé. A pokud se loď navíc nakreslí schematicky jako kosočtverec s linkou uprostřed jakožto stěžen, konkrétní význam metafory náhle vystoupí zcela jasně na oči.

Jakmile je hádanka rozluštěna, k vehiklu (*lod'*) je přiřazen tenor („ženské pohlaví“), v procesu vnímání básně dojde k zajímavému efektu: čtenář ztratí vehikl zcela ze zřetele. Důvody jsou dva, jednak neotřelý tenor na sebe strhává pozornost jako cokoli neobvyklého, jednak se čtenář zaměří na interpretační spojení tenoru, se zbytkem básně. Konsternace a snaha po smyslu upozadí absurdnost námořnického tetování na boží paži a do popředí se dostane přitakávající tenor ve své syrové odhalenosti. Závěrečná pointa, představa Boha nesoucího sexuální znak, pak evokuje, že lidský pozemský osud je být zrozen z nelásky a být odsouzen k nelásce, neboť tím odpovídá transcendenci, jejímž znamením je chtíč. Převáží tendence metafory *in absentia* k tomu být pojata substitučně, a nikoli interakční. Optikou ricœurovského modelu tak opět dochází k **minimalizaci momentu ambivalence**.

Metaforu můžeme však i nahlédnout interaktivně, ve světle Ricœurovy „živé metafory, a to tak, že se nezastavíme u rozluštění rébusu, tj. zjištění tenoru, nýbrž půjdeme dál, nahlédneme tenor skrze vehikl a v interpretačním aktu formulujeme významové dopady nejen obecně na pojímání lidského osudu, ale i specificky na vnímání ženy a Boha. Poměříme-li obsah pojmu *lodě* s obsahem pojmu „ženské pohlaví“, vyplují na povrch hlubinné významy, které pramenní z archetypu ztotožňujícího ženu s lodí. Loď, která se na řadu dní stává domovem námořníka, se v protikladu k pohyblivému a nevyzpytatelnému moři spojuje s představou pevné půdy a útočiště. Loď je země námořníka. Podobně jako země, z níž se rodí život, je loď mateřská, stabilní; zatímco moře, které hrozí záhubou, je mužské, bojovné. V interaktivním náhledu má významové propojení Boha a ženy skrze sexualitu dvojitý dopad, jednak na pojetí Boha jednak na pojetí ženy. Skrze vytetované sexuální symboly je na Boha nahlíženo tělesně: je vymaněn ze sfér skrývání a je představen na oči jako jakési transcendentální bludné tělo. Zhmotňuje se v totemické zobrazení lidské touhy. Na ženu je naopak nahlíženo transcendentálně: ženské lůno přestává být pouhým anatomickým prvkem, nýbrž získává eschatologický rozměr. Je vnímáno jako jediný domov v bludné cestě člověka nicotou ke smrti.

Metafora *in absentia* přirozeně inklinuje k tomu, aby byla čtena substitučně. Pokud však jejím tenorem je tabuizovaný element, tento její sklon je ještě posílen. Z metafory se tak stává **rébus**, který je třeba dešifrovat. Další příklady (zvýrazňuje autorka):

Zastaven ženou v bráně neznámého města

*prosil jsem: Pust' mne dál, já jenom vejdu
a zase couvnu a vejdu zas, jen abych couvl,
neboť se bojím tmy jako každý muž.*

Ale ona mi řekla:

Vždyť jsem tam nechala hořet světlo! („Setkání V“)

*Píchnutí do **prstu dívčího věku***

*odmítlo v tobě pomníkové škleb škvír
pro škvora zalézajícího do ucha sochy,
pro slýchané pohlaví předtuchy,
pro puklé **ovoce** na žírných nohou slasti.*

Uštknutý míchou na číhané rýhy

*začal jsi **samostron***

*jenž těžce hledal **Evin vrub***

a kácení... („Noc před večerem“)

*Stačí chlupaté škrábnutí do omítky nebo říznutí do stromu,
aby z toho byla **Evina pec**...*

Pec, studená pec, ale pec,

před kterou věžeň nebo opuštěný pastýř

spalují prstomluvou hluchoněmých

všechny své představy... Trčivý pohyb

a rozkoš, bubnující na obrazné protivenství,

nemohou nakonec nic než navrátit se v sebe

zsláble, sazovitě a s mstivou nadávkou... („Žalář i salaš“)

***Palubní otvory**, do kterých nikdy nezapustí stěžně. („Pršelo“)*

3.3 Minimalizace ambivalence a další složky díla

Spolu s rozvolněním verše a rozvitím výpovědního rámce dochází k rozvolnění obraznosti. Ustupují sevřené genitivní metafory *in praesentia* a zcela mizí sevřené shluky genitivních metafor (maximetafory). Naopak jsou hojně využívány metafory *in absentia*, jejichž význam se rodí v rámci bohatě rozvitého kontextu. Konstatovali jsme dva typy metafor *in absentia*, znamení a rébus, které každý jiným způsobem **minimalizují metaforický moment ambivalence**. Zatímco znamení absencí absurdnosti (lze je číst i doslovně) zvýrazňuje moment *je*, rébus naopak svou povahou hádanky (vybízí k substitučnímu čtení) zvýrazňuje moment *není*. Fenomén minimalizace ambivalence pozorovaný v metafoře se projevuje i ve výběru jiných básnických prostředků a motivech a tématu sbírky.

3.3.1 Přirovnání: jako / jako by

Namísto ustupující metafory *in praesentia* se ve sbírce *Na postupu* rozvíjí nový básnický prostředek, přirovnání. Dosahuje přitom vysoké kvantitativní a slovnědruhové bohatosti. Pomocí slov *jako* či *jako by* jsou přirovnávány substance, kvality, děje, ale i stavy vyjádřené celými výpověďmi. Příklady:

substance	<p><i>Ale kdo necítil kdy její pohlaví jako nelítostný zářez do hlavní větve Stromu poznání? („Eva II“)</i></p> <p><i>tyto dva chlupy jako kolena, vytlačena na kalhotách zeleně („Krajina“)</i></p>
kvality	<p><i>A vítr ostrý jako kostěné třísky na řeznickém špalku. („Horoskop“)</i></p> <p><i>její pleť je skvrnitá jako podlaha po malíři pokojů („Dalila“)</i></p>
děje	<p><i>a opatrně spouští její hudbu, která se třese jako kobyla před připouštěním nebo jako lístkové zlato nescíselné falše, která by byla vyslýchána každá zvlášť něčím už dávno zrezivělým... („Šel jsi kolem“)</i></p> <p><i>neznáme se, a všechno se děje tak, jako se setkáváme na schodech: jeden jde nahoru a druhý dolů... („Hlas a protihlas“)</i></p> <p><i>zatímco černá semena se nechávají šálit dráždivým světlem, které se chvěje jako ženská košile, schnoucí při vypalování pohřebních uren... („Jaro“)</i></p> <p><i>rozzáří malé podstřešní okno jako doplatek poštovního na úmrtním oznámení... („Zdi“)</i></p>

	<i>Hořká je žízeň a tak bez sebe, že pije z osudu jako hadrová loutka, hosená dítětem do nočníku. („Dozněly sirény“)</i>
stavy	<i>Jak je nám svoje každá zběsilost! Jako by rok lil víno do ovsu ve stáji měsíců a jako by vichry byly mírou vnuknutí bleskem zapomínaných! („31. prosince“)</i>

Přirovnání na rozdíl od klasické metafory není deviantní formou vyjádření, neboť slovem „jako“ zabraňuje vzniku momentu absurdnosti. Zatímco metafora dvě skutečnosti násilně prolíná v jeden celek, přirovnání je klade vedle sebe a poukazuje na jejich podobnost. Není tedy transformujícím vpádem do reality, nýbrž pouze nabízí jiný pohled na realitu. Přirovnání na rozdíl od metafory má tendenci do sebe zahrnovat vypovídající subjekt, neboť jiný pohled na realitu je nabízen někým. Součástí přirovnání je více méně explicitně někdo, kdo říká *X je jako Y*.

Básnický proces přirovnávání se ve sbírce *Na postupu* nerealizuje pouze pomocí *jako* či *jako by*, nýbrž také slovesnými lexikálními prostředky sémanticky souvisejícím s podobností, např. slovesy *připomínat*, *vypadat jako*, *podobat se*. Příklady:

*A balvan v mlze **připomíná** vědmu,
která si paří zadek vařenými fialkami („Turské pole“)*

*Bubeník na návsi... každý jeho úder
připomíná ti všechny míče,
které zalétly z dětského světa do světa zvířat. („Vesnické poledne“)*

*Proč by kočka, cucající štětec Picassův,
nemohla **připomínat** žádost žen („I v pekle“)*

*(někdo) kdo kdysi dávno vyšel ze spáleného Ília
vypadá jako přibližný („Nedělní odpoledne na Pražských Maninách“)*

*v níž příroda jako žena myje to,
co ve dne zúženo na čáru a v noci na propast,*

podobá se kočičímu oku – („Dědičná“)

A někdy se tam objevila sehnutá tvář

zhrdající časem tak nádherně,

že se to podobalo díře ve zdi ráje,

ucpávané zadkem anděla... („Dějina“)

Rozvití přirovnávacích procesů koresponduje s minimalizací ambivalence sledovanou v metafoře. Znamení a rébus minimalizují ambivalenci tím, že akcentují jeden z pólů metaforické ambivalence. Znamení dává důraz na moment *je*, zatímco v rébusu vyniká moment *není*. Znamení totiž inklinuje k tomu být čteno doslovně, kdežto rébus naopak inklinuje k tomu být čten substitučně. Přirovnání však minimalizuje ambivalenci tím, že si od ní drží odstup. Vytváří ji pouze implicitně, nikoli explicitně jako metafora.

3.3.2 Motivy: existence a nicota

Minimalizaci ambivalence, již jsme určili jakožto inovativní rys sbírky v rovině básnických prostředků, lze ve sbírce sledovat i v rovině obsahu. Řada básní je totiž založená na tematizaci jednoho z absolutních pólů bytí: existence či nicoty. **Existence** je tematizována uvozovací formulí *Je to*. Příklady:

Je to noc s dírou do plátna sebeklamů („En la noche serena“)

Je to dnes hluboko v tobě nedávno vyschlé jezírko („Je to dnes...“)

Je to stařec, který už dva roky

se nemůže dostat do kufru, protože ztratil klíč („Kufr“)

Je to město a noc. („Zdi“)

Je to bědné, předměstské kluziště,

polévané štědrovečerní lžící

a zmrzlé na tři Krále („Šel jsi kolem“)

Je to podzimní, k umrzení umíněný déšť,

který sbírá pěnu vzteku, tajeného všemi lidmi

už dlouho zavřenými ve světnici. („Za mokra“)

Je to stará prodavačka novin,

která se denně dobelhá až sem... („U chodníku“)

Formule *Je to* kontrastuje s uvozovací formulí pohádek „Bylo nebylo“, již zmiňuje Roman Jakobson jakožto základ vztahu poetické funkce k referenci a v návaznosti na něj Paul Ricœur jako podstatu metaforické pravdy (viz kapitola „Živá“ metafora). Zatímco formule „Bylo nebylo“ dává tomu, co za ní následuje, ontologicky ambivalentní status, formule *Je to* má za efekt, že jí uvozený obsah se klade před oči jako názorná skutečnost.

Druhý pól bytí, **nicota**, je tematizována rozmanitými motivy absolutní negace: motivy *nicoty, nepřítomnosti a prázdnoty*. Příklady:

Nicota všudy přítomná a natolik všední,
že by se mohla zjevovat,
ale nicota skromná, sebezapíravá nicota...
A přece se jí každý bojí, nikdo ji nechce,
a tak, nikým neumíraná,
stále jaksi vzrůstá a přibývá jí na určitosti („Nicota“)

Hamlet mi řekl: „Znáte to: pojednou **nic**, naprosto nic,
naprosto nic už naproti, nic jako chvíle, kdy se zdá,
že i budoucnost je za námi. („Život II“)

v mém osudu je tolik **prázdnoty** („Bud“)

Stále ta **nepřítomnost**, víc: ta **opuštěnost**,
opuštěnost při všech znameních krutosti („Stále znovu“)

zatímco Bůh je možná divákem **prázdnot**,
neurčených k naplnění... („Spěchají“)

Nicota je dále tematizována motivy souvisejícími s hlavním tématem sbírce, *smrtí*. Smrt vůbec ve sbírce vystupuje jako hlavní téma. Tyto motivy jsou s tématem smrti spojeny metonymicky skrze nějaký detail spojený s ukládáním na místo posledního odpočinku (*rakve, náhrobky, omývání mrtvého...*). Tyto detaily se v básních často objevují v závěru líčené děje jako znamení neustále hrozící záhuby, přičemž často poutají na sebe pozornost vysokou mírou kontrastu s líčeným jevem. Příkladem je báseň „Mýlíme se“ v níž lyrický subjekt popisuje dětskou vzpomínku na cirkusové představení. Jeho radost ze všeho nového, co vidí, ostře naráží na fakt zjištěný v závěru: *Ale běda, jak ona radost ustydla, / když jsem se dozvěděl, / že piliny dodává cirkusu / největší rakvářský závod blízkého města*. Další příklady:

Tma pomezná... Když přešel hřbitov,
po schodech zvoník stoupá,
a zatímco odzvání klekání,

*se smíchem chlapci zavalují
vchod do věže
starými **náhrobními kameny.** („Večer na vsi“)*

*Jen venku prší, pravý to věru čas,
kdy vlk chodívá na labutě,
zatímco od řeky sem mokrým stihomamem zaznívá
řev plaveného dříví,
dříví na **rakve** pro všechno jsoucí... („Pašijový týden“)*

*a budík na **hřbitovní zdi** („Žaloba mrtvého“)*

*lavička, na které se šetřilo, / **lavička pro mrtvé** („Za mokra“)*

3.3.3 Tematizace tvůrčího postupu

Minimalizace ambivalence jejím rozpadem na dva kontrastní póly *je* a *není* je motivovaná snahou po nové pravdivosti odpovídající novému vnímání skutečnosti. Novost v náhledu na skutečnost spočívá v **zapojení elementu času**, a to jakožto destruktivní síly mařící kreativní snahu člověka. Skutečnost je nahlížena jakožto podléhající dvěma protichůdným principům, principu tvorby a zániku, života a smrti, bytí a nicoty, *je* a *není*. Takto vnímaná skutečnost se jeví jako **fragmentovaná**.⁶⁹ Emblematickým motivem fragmentace skutečnosti jsou *trosky*, evokované v mottu sbírky: *Nevznikl-li vůbec náš vesmír / z trosek něčeho, co bylo před ním... – Sir Arthur Eddington*. Jinde:

*I nebe pomine... od chaldejského kněze
k thessalským kouzlům a k ledvinám Aztéků
všechno jsou trosky... Když přidaly náznak,
ujímají znamení... Kdo mluví o úplnosti? („Už teď“)*

Zatímco svět se v důsledku působení času jeví jako trosky, lidé se zdají být pouhými *podobami*: *Hrajeme... Hrajeme si s časem na chytanou, / ale všechno se otáčí dál... Odtud naše / vědomí, vědomí pouhých podob... („Gramofonová deska“)*. Člověk je ve sbírce nahlížen jakožto pouhý souhrn proměnlivých vnějších znaků. Člověk ve své celosti je nedostupný:

*Nikdy jsme nebyli zcela. My se jen podobali,
ale podobali se úplně.
Nyní, když začínáme být úhrnem,
zkoušíme sebe jenom jako část podoby,
kterou v budoucnu opustíme docela.
Čímpak se asi staneme?... („Epocha“)*

⁶⁹ Zdeněk Kožmín spatřuje fragmentovanost i v kompozici sbírky. „Kompoziční tříšť“ dle Kožmína navozuje „rozbitý“ obraz světa“ a dále rozvíjí: „Holan klade jednotlivé básně vedle sebe jako střepy skutečnosti, jako úločky jediné stavby, které odkazují k tušenému celistvému smyslu“ (KOŽMÍN, 1995a, s. 167).

Lyrický subjekt stylizující se do svědka fragmentovaného světa chce **svědčit skutečnosti jako celku**, a to jak do jeho šíře, tak hloubky. Celost světa co do své šíře se ve sbírce projevuje šíří záběru pozornosti. Proto si básník všímá člověka jak ve všech jeho biologických fázích od narození po stáří, tak v rozmanitých sociálních rolích, přičemž se soustředí na postavy všednodennosti, které jsou pro jiné neviditelné: *Ti, kdož tu přecházejí, / zvykli si na ni tak, že ji už nevidí* („U chodníku“). Proto také nezavírá oči ani před nejrůznější mrzkostí a oplzlostí života: *I to je tvůj úděl: hořce svědčit plzkému tichu* („I to“). Celosti světa co do jeho hloubky je ve sbírce dosahováno nerespektováním časoprostorových zákonitostí. Básník různými prostředky, jimž je společné prolínání minulosti do přítomnosti, oživuje minulost: *Byl to zázračný hošík [...] / [...] Není tomu týden, / co umřel na záškrt... [...] / Ale dneska jsem ho potkal u pokladny biografu* („Setkání VIII“).

Klíčovým slovem nového přístupu ke skutečnosti je **názornost**. Básník staví na oči vše, i tabuizované elementy (metafora-rébus), i to, co se vzpírá zákonům logiky (metafora-znamení). V zájmu nové pravdivosti básník obětuje i formální dokonalost:

*Básníka nemůže omluvit nic, ani jeho smrt.
A přece z jeho nebezpečného bytí
zůstává zde vždycky jaksi navíc
několik jeho znamení. A v nich
věru ne dokonalost, i kdyby jí byl ráj,
nýbrž **pravdivost**, i kdyby jí mělo být peklo...*

Závěr

Mezi dvěma sbírkami *Vanutí* a *Na postupu* dochází k posunu, co se týče časoprostorového rámce, básnických prostředků i tematizovaného básnického záměru. S rozvolněním verše můžeme pozorovat rozvíjení výpovědního kontextu. Zatímco ve sbírce *Vanutí* byl výpovědní kontext omezený nebo neurčitý, ve sbírce *Na postupu* sledujeme rozmanitost výpovědních situací, postav a časoprostorových určení. Zejména element času doznává výrazné kvalitativní změny. Čas sbírky *Vanutí* je pozastaveným napjatým okamžikem intimnosti, zachyceným ve své aktuálnosti. Čas sbírky *Na postupu* je zato labyrintickým pletivem dějinných zvrátů, více méně historicky nicotných či významných, jež jsou zachyceny v různých polohách jakožto minulé či přítomné, anebo dokonce v časové smyčce jako stále probíhající. Ekvivalentní posun dochází v repertoáru subjektů. Subjekty sbírky *Vanutí* jsou úzce vymezenou skupinou postav spjatých s nějakou extatickou zkušeností, týkající se vztahu k druhému pohlaví (milenci, panna), vztahu ke světu (náměsíčný, tulák, umírající/mrtvý) či vztahu k metafyzické entitě (světci, Dodona, modlíci se). Často jsou přítom subjekty blíže specifikované jen náznakem anebo jsou přímo neurčité. Hlavním lyrickým subjektem, zahrnujícím do sebe všechny vystupující postavy, je metaforicky označený „vanoucí“. Je to nesetrvalý, svobodný duch, který nezobrazuje a nezachycuje, nýbrž prostupuje a oživuje. Subjekty sbírky *Na postupu* jsou bohatou škálou člověka ve všech jeho životních fázích od početí po smrt a rozmanitého dějinného významu od neviditelných postav všednodennosti až po velikány vědy a umění. Hlavním lyrickým subjektem je svědek konkrétního děje či nadčasového dění. Zatímco tedy výpovědní situace sbírky *Vanutí* jsou intimnějšího rázu, zaměřené na vnitřní hnutí lyrického subjektu ve vztahu k vnějšku, výpovědní situace sbírky *Na postupu* mají charakter vyprávění nebo úvahy, v nichž konkrétní dostává obecný přesah.

Rozdílnost mezi výpovědními kontexty koreluje s dvojím typem obraznosti ve vztahu k vnějšmu světu. Zatímco sbírka *Vanutí* ve svých nejtypičtějších momentech brání vytvořit iluzi něčeho, co by existovalo nezávisle na básni, sbírka *Na postupu* ve většině případů tuto iluzi vytváří konstruováním časoprostorově a subjektivě konkretizovaného kontextu, který čtenář impulsivně ztotožňuje se světem předcházejícím básni. Rozdíly v obraznosti ve vztahu k vnějšmu světu vyplývají z dvou extrémně odlišných způsobů, jak jsou věci vystavovány před lidský zrak. Zatímco sbírka *Vanutí* je často záměrně nezobrazivá a tedy často neumožňuje, aby si

čtenář v mysli utvořil reálný výjev, sbírka *Na postupu* je především názorná, přičemž staví před oči jako reálné i to, co se vzpírá pravděpodobnosti. Příkladem je rozdílnost následujících veršů. Zatímco verše sbírky *Vanutí: Spí krásná přadlena a nahým divem / s v tělo strojí* („Náměsíčný“), vytváří magický, zrakové konceptualizaci zcela unikající celek, verše sbírky *Na postupu: Čekal jsi na měsíc a přišla nevěstka* („Očekávání“), kladou na oči stejně tak magický avšak zrakově zachytitelný výjev. To, že sbírka *Vanutí*, je ve svých vypjatých momentech nezobrazivá však neznamená, že tyto momenty jsou nesdělné. Naopak jsou sdělné do té míry, do jaké je čtenář schopen je interpretovat.⁷⁰ A naopak to, že sbírka *Na postupu* je ve svých typických momentech názorná, neznamená, že tyto momenty jsou totožné s vnější skutečností a že interpretovat je není třeba.⁷¹

Rozdílný typ obraznosti koreluje s preferencí různých typů metafory. Jak ve sbírce *Vanutí*, tak ve sbírce *Na postupu* se nacházejí tradiční metafory, na něž je aplikovatelná jak substituční teorie, tak Ricœurůva teorie „živé“ metafory“ kombinující interakční teorii (tenor/vehikl, moment absurdnosti), kontextovou teorii (rámec/ohnisko) a teorii diskursu (metaforická predikace, metafora jako výpověď). Tyto metafory jsem ponechala stranou a zaměřila jsem se na ty metafory, jež se aplikaci Ricœurovy teorie nějakým způsobem vzpírají. Tak jsem získala typologii originálních Holanových metafor lišících se navzájem podle toho, který prvek Ricœurovy teorie problematizují. Metafory typické pro *Vanutí* problematizují metaforický rámeček a tenor, tedy strukturní elementy. Metafory typické pro sbírku *Na postupu* problematizují metaforickou absurdnost a interakci, tedy vnitřní procesy mezi strukturními elementy.

Různé typy metafor podle toho, co problematizují, vyžadují trochu odlišné mentální operace. To má dopad na to, jakým způsobem vnímatel dané metafory překračuje

⁷⁰ Element *přadlena*, který na sebe strhává pozornost svou inkoherencí se zbytkem básně, lze vnímat jakožto metaforu. Na základě souvislosti s ustálenou metaforou připodobňující imaginativní tvorbu k předání („osnova textu“, „předivo snů“...) a v kontextu básně, která zobrazuje básnickou tvorbu jakožto cestu *náměsíčného*, (který jde za jménem [...] / které se nejmenuje [...] kdy zpívá za zpěvem / tón neslyšený), lze jakožto tenor vehiklu *přadlena* interpretovat vnitřní dynamiku básně podivuhodně utvářející sebe sama.

⁷¹ V pozadí věcné souvislosti *nevěstka* a *lůna* je zvuková spojitost mezi *lůnou* a „lůnem“.

zautomatizované jazykově-mentální kategorie skutečnosti. Zatímco Ricœurova teorie uvažuje metaforu jako ražení si cesty napříč ustanovenými kategoriemi, analyzované Holanovy metafory nabízejí nuancovanější způsoby, jak tyto kategorie narušovat.

Pokud jde o sbírku *Vanutí*, problematičnost rámce spočívá v rozvolněném kontextu, který u metafor *in praesentia* způsobuje, že v nich splývá pozice tenoru a vehiklu (řečeno termíny substituční teorie nelze rozlišit rovinu přímou a přenesenou) a metafor *in absentia* způsobuje, že nelze přímočaře určit tenor. Splývání tenoru a vehiklu u metafor *in praesentia* má za následek fenomén jevové ambivalence: jev je současně realitou i přeludem, věcí i obrazem, faktem i znakem. Nemožnost přímočaře z kontextu určit tenoru u metafor *in absentia* má za následek fenomén jevového skrývání: jev se skrývá ve spleti přeludů, je třeba k němu jít oklikou.

Problematičnost tenoru metafor *in absentia* spočívá v tom, že není jednoslovně definovatelný, nýbrž jej lze přiblížit buď 1) perifrází či sémanticky blízkých významů, nebo 2) množinou sémanticky odlehlých významů. První typ má blízko ke katachrézi, jak ji definuje Paul Ricœur (katachréze je ustálená metafora vzniklá jakožto záplata na sémantickou mezeru v jazyce), druhý typ zase k symbolu. První typ metafory, „živá“ katachréze, rozvírá sémantické mezery v jazyce a současně je zaplňuje významy. Druhý typ, symbolizující otevřené metafory, zase fungují jako kanály do různých sfér života a činí z básně polysémantickou strukturu interpretovatelnou na několika významových rovinách.

Pokud jde o sbírku *Na postupu*, problematičnost absurdnosti spočívá v možnosti číst daný element jak metaforicky, tak doslovně. To má za následek fenomén z významňování skutečnosti: jev je sám sebou a současně významem. Metafora funguje jako znamení. Tento typ metafory nepřekračuje tolik jazykově-mentální kategorie skutečnosti (minimalizuje absurditu) jako spíše šířeji pojaté sociálně kulturní schematizace (je založená na intenzifikaci nepravděpodobnosti). Problematičnost interakce spočívá v inklinaci metafory být čtena radikálně substitučně jakožto rébus, jehož funkcí je primárně skrývat. Je to způsobeno výběrem tabuizovaných témat na pozici tenorů. Tento typ metafory má za následek fenomén jevové zašifrovanosti.

Metafory, typické pro danou sbírku, pak spojuje **zvláštní dynamika**. Metafory typické pro sbírku *Vanutí* spojuje **maximalizace ambivalence** a naopak metafory typické pro sbírku *Na*

postupu spojuje **minimalizace ambivalence**. To se promítá do výběru dalších básnických prostředků. Zatímco pro *Vanutí* je příznačné využívání antitetických figur, ve sbírce *Na postupu* lze zaznamenat rozvoj přirovnání. V antitetických figurách *Vanutí* dochází k maximalizaci ambivalence tím, že kontext je často neumožňuje převést na jednoznačné tvrzení. Obsahově jsou často zaměřeny na vztah mezi subjektem a objektem, přičemž nejen povaha vztahu, ale i samotný objekt podléhají rozpornosti, a nejsou tedy jasně určitelné. Přirovnání ve sbírce *Na postupu* minimalizuje ambivalenci tím, že se od ní ze své podstaty slůvkem „jako“ distancuje. Přirovnání pouze nabízí jiný pohled na realitu a koreluje s lyrickým subjektem svědkem komentujícím děje a dění. Dynamika typická pro každou sbírku koresponduje i s výběrem motivů a tematickým zaměřením sbírek. Zatímco pro *Vanutí* je typický motiv *opony* vizualizující polaritu mezi jevením a skrýváním, povrchem a nitrem, faktem a obrazem ve sbírce *Na postupu* dochází k motivickému rozdělení na existenci a nicotu, přičemž typickou je formule *je to a motivy nicoty*.

Každá ze sbírek tak rozvíjí jiný druh polarity. Zatímco sbírka *Vanutí* je tematicky zaměřena na gnozeologickou polaritu (zdá se vs. je), sbírka *Na postupu* se soustředí na polaritu existenciální (je vs. není). Přitom každá ze sbírek tuto polaritu rozvíjí svébytným způsobem. Zatímco sbírka *Vanutí* tuto polaritu udržuje v celku, v polarizovaném stavu, kdy oba póly platí současně, ve sbírce *Na postupu* dochází k rozpadu na oddělené póly. Sbírkou přitom tematizují odlišné tvůrčí motivace a cíle. Zatímco motivací sbírky *Vanutí* je záměrně nedojít poznání, zachovat skutečnost jakožto zázrak a vyvolat efekt nechápání, motivací sbírky *Na postupu* je vypovědět pravdu, předložit na oči syrovou skutečnost se všemi neduhy a vyvolat efekt globálního nadhledu. Posun od sbírky *Vanutí* ke sbírce *Na postupu* spočívá ve vývoji od nevinosti k svědectví. To, co je sbírkám společné, je vědomí duality. **Dualismus** je základním tvůrčím gestem Holanovy poezie.⁷² Holanova poezie se rozvíjí mezi protikladnými póly: zdát se – být, existovat – neexistovat, být – mít, jevit se – skrývat se atd. Přitom podstatným rozdílem mezi sbírkami je fakt, že sbírka *Na postupu* přichází po sbírce *Vanutí* a není prosta svých kořenů.

⁷² „Svět poezie je tu nestále rozekláván a přechází prudce z jedné polohy do druhé a básník každou polohu vychyluje do maxima a za ně. [...] Je často dualizován: podvojnost, dvojnictví, ano a ne, svět a nesevět tu znovu a znovu vstupují na scénu. [...] Dualismus vytváří v Holanově básnické skutečnosti maximální napětí protilehlých perspektiv [...]“ (KOŽMÍN, 1995b, s. 176–177).

Sbírka *Vanutí* je originální tím, co sama představuje. Kdežto sbírka *Na postupu* nejen že přináší vlastní originální postupy, které ve sbírce *Vanutí* nenajdeme, nýbrž současně také navazuje na básnické výdobytky sbírky *Vanutí*. Gnozeologická polarita (protiklad mezi zdáním a bytím) a maximalizace ambivalence (zejména antitetické figury) tak přetrvávají i ve sbírce *Na postupu* a činí z ní bohatou plejádu způsobů pojmání duality skutečnosti.

Lze tedy konstatovat, že byl splněn záměr práce popsat posun mezi sbírkami *Vanutí* a *Na postupu*, co se týče pojmání skutečnosti a s tím související dynamiky vznikání významu. Podařilo se popsat různé druhy metafor z hlediska jejich struktury a funkce typické pro obě sbírky a tak rozšířit pole toho, co lze chápat jako metaforu. Dále se podařilo formulovat pro každou sbírku zvláštní dynamiku vlastní nejen danému typu metafory, ale i ostatním složkám díla. Nad rámec vymezených cílů práce byl dokonce formulován společný rys oběma dynamikám, tvůrčí gesto Holanovy poezie.

Závěrem je ovšem třeba říci, že pokud by popis metafor měl být kompletní, bylo by třeba se v každé sbírce zaměřit na všechny typy metafor, a nikoli jen na ty, které jsou pro danou sbírku typické. Avšak pro splnění záměru mé práce bylo soustředit se na metafory typické pro danou sbírku dostačující. Obsahovým omezením mé práce bylo rovněž zaměřením se na studium struktury a funkce metafory. Pro komplexní popis metafor by bylo třeba popsat nejen jejich strukturu a funkci, nýbrž také jejich formu, tj. jejich slovnědruhovou a morfo-syntaktickou charakteristiku. Z hlediska formy jsem se omezila na analýzu substantivních metafor, a pokud jde o metafory *in praesentia*, na jejich obvyklé realizace pomocí apozičního a zejména genitivního spojení. Pro komplexnost by bylo třeba popsat Holanovy formálně specifické realizace (př. *jaro v kladivu*)⁷³ a zaměřit se přitom i na jiné slovní druhy. Slovesa, adjektiva nebo příslovce se nabízejí sama sebou, avšak v případě Holanovy poezie by se dalo ptát, zda do metaforických procesů nemohou vstupovat i neplnovýznamové slovní druhy či vázané jazykové kategorie. Pokud Vladimír Holan vázané jazykové kategorie osamostatňuje (*zaslíbení váhá v dativu*)⁷⁴ a pokud metaforu uvažujeme jakožto mentální operaci překračující jazykové

⁷³ „Chorá láska“, *Vanutí*, HOLAN, 1999, s. 65.

⁷⁴ „Poutník“, *Vanutí*, HOLAN, 1999, s. 63.

kategorie, nemohli bychom jeho anakoluty (např. *Ležím kříž odříkání*)⁷⁵ popsat jakožto výsledky metaforických procesů? Tedy nikoli jakožto deformace,⁷⁶ nýbrž metafor?

⁷⁵ „Smrt umírajícího na sadě“, *Vanutí*, HOLAN, 1999, s. 51.

⁷⁶ Klasifikování těchto jevů (např. *Mlčím vás, jabloně!*, *Tmu jednu ležíme*) jakožto syntaktických deformací se mezi literárními kritiky vžilo. Označení deformace zmiňuje dobová kritika (ŠALDA, 1932–1933, s. 123–137; HORA, 1959, s. 416–417; PÍŠA, 1971, s. 100; KALISTA, 1933, s. 216–221). Přejímá je Přemysl Blažiček, který deformace interpretuje jako jeden z projevů „rozbití logických vztahů a zvyklostí, vlastních našemu pojmání skutečnosti“ (BLAŽÍČEK, 2011, s. 20). Označení deformace používá i Jiří Opelík, který analyzuje jejich formu a interpretuje je: „Jestliže Holan několikrát udělal ze slovesa podmětneho sloveso přechodné (tj. takové, které se pojí s předmětem ve 4. pádě) nebo změnil předložkovou vazbu slovesa nebo vyměnil jeden typ zájmeného příslovce za jiný, mělo to vždy jeden cíl: udělat ze stavu pohyb, akci“ (OPELÍK, 2004, s. 11). Na něj navazuje Michal Trunečka (TRUNEČKA, 2000, s. 484–501).

Soupis použité literatury

A. Holanovo dílo

HOLAN, Vladimír

1999. *Jeskyně slov*. Vydání druhé. Praha a Litomyšl: Paseka, 1999. 257 s. Spisy, sv. 1.

2000. *Ale je hudba*. Vydání druhé. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. 285 s. Spisy, sv. 2.

2004. *Babyloniaca*. Vydání druhé. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004. 245 s. Spisy, sv. 9.

B. Sekundární literatura přímo se týkající Holanova díla

BLAŽÍČEK, Přemysl

2011. *Knihy o poezii. Holan / Toman*. Vydání první. Praha: Triáda, 2011. [Kap.] I., Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi Vladimíra Holana, s. 7–188.

ČERVENKA, Miroslav

1991. *Styl a význam. Studie o básnících*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1991. [Kap.] Vědomí strasti. Proglomena k epice Vladimíra Holana, s. 107–122.

2001. *Dějiny českého volného verše*. Vydání první. Brno: Host, 2001. [Kap.] 5., Léta čtyřicátá a padesátá, s. 96–153.

HORA, Josef

1959. *Poesie a život – Úvahy, studie, sondy*. Praha: Československý spisovatel, 1959. [Kap.] Vanutí, s. 416–417.

JUSTL, Vladimír

2010. *Holaniana*. Vydání první. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2010. s. 224.

KALISTA, Zdeněk

1933. (Pod pseudonymem Václav Hrbek). Tři lyrické knihy. *Lumír*. 1932/33, č. 59, s. 216–221.

KOŽMÍN, Zdeněk

1995a. *Studie a kritiky*. Vydání první. Praha: Torst, 1995. [Kap.] Holanova rekonstrukce světa. s. 167–170.

1995b. *Studie a kritiky*. Vydání první. Praha: Torst, 1995. [Kap.] Krajnost Holanovy poezie – K básníkovým šedesátinám. s. 171–180.

OPELÍK, Jiří

2004. *Holanovské nápovědy*. Vydání první. Praha: THYRSUS, 2004. 206 s.

PÍŠA, A. M.

1971. *Třicátá léta. Kritiky a stati*. Praha: Československý spisovatel, 1971. [Kap.] Vanutí, s. 100.

ŠALDA, F. X.

1932–1933. *Šaldův zápisník 5*. Praha: Otto Girgal, 1932–1933. [Kap.] Říkání o čtyřech básnících, s. 123–137.

TRUNEČKA, Michal

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

VOJVODÍK, Josef

2008. *Povrch, skrytost, ambivalence – Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Vydání první. Praha: Argo, 2008. [Kap.] „Tělo má více těl“: zhmotnění nehmotného a slovo (a tělo) jako „objet ambigu“ a „verbal icon“ (Holan, Reynek), s. 145–184.

C. Jiná literatura

ARISTOTELES

2008. *Poetika*. Přel. Milan Mráz. Vydání první. Praha: OIKOYMENH, 2008. 288 s.

BENVENISTE, Émile

1966. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1996. 357 s.

2000. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard. 2000. 286 s.

BLACK, Max

1966. *Models and metaphors: studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 1966. 267 s.

JAKOBSON, Roman

1999. *Poetická funkce*. Vydání první. Jinočany: H&H, 1999. 747 s.

KARFÍK, Filip

1993. „Pravda metafory“, *Kritický sborník* 13/2, 1993, s. 51.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark

2002. *Metafory, kterými žijeme*. Přel. Mirek Čejka. Brno: Host, 2002. 282 s.

LURKER, Manfred

1999. *Slovník biblických symbolů*. Vydání první. Praha: Vyšehrad, 1999. 368 s.

RICHARDS, I. A.

2004. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, 2004. 115 s.

RICŒUR, Paul

1976. *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Forth Worth: The Texas Christian University Press, 1976. 107 s.

1997. *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1997. 411 s.

THIBAUD, Robert-Jacques

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

Přílohy

Touha

Josefu Palivcovi

Pod smíchem půlnoci, jež rosou klenotů
přítomnost svoji podvádí,
mé nitro žíznivé, leč prosté závitů,
zasvěcujíc mne v smutek, dí:

Na šípu letícím žádalas, aby rozvíjel
tvou touhu, zkušenosti mladá –
a byl to on, jenž o vítězství pěl
a zabil potřebného hada!

Teď jak sval porcelánu nehybná a němá,
zatímco nevraživě patříš na svůj luk,
jen o vítr měj péči sluchu tvého téma –
a potom plač, plač! Přísný nárek věří na souzvuk.

Smrt umírajícího na sadě

Mlčím vás, jabloně! A vítr očí vzdouvá
plachty mých víček v starost o dva sněhy,
před jejichž bělostí pohled mé krve couvá,
zapřen do rány něhy.

Ležím kříž odříkání. Umřít! A přec tu je
zachvění údivu, jež vlní dech můj sem.
Podobně dar se ještě pohybuje
na citu přijatém.

V radostném smíření, že země všemu předcházela,
bys křídla obhájil, můj dech se zvedá teď, můj rod.
Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla –
k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od.