

Typologie a funkce hláskových konfigurací v *Blouznivém vějíři* Vladimíra Holana – poetistická nápodoba nebo antipoetistický experiment?

Lukáš Neumann

„Ó Panno Maria hraji s vámi šach“¹
„A v sladký soumrak jeseně partii šachu prohrál jsi“²

Předkládaná studie nabízí jednu z možných, doposud v oblasti literárněvědného uvažování o Holanově díle opomíjených interpretačních perspektiv, která vychází z bezprostředního „kontaktního“ hláskové instrumentace s rovinou lexikálně-sémantickou na pozadí estetické (poetické) funkce básnického jazyka. Neomezujeme se výhradně na popis a analýzu zvukových konfigurací, ale tyto jevy vždy vnímáme v rámci širších významových komplexů, jako je např. lyrický subjekt a jeho stylizace. Zajímá nás také, zda Vladimír Holan stávající normu dobového jazyka nějak posouval či varioval, nebo zda lze básnický jazyk *Blouznivého vějíře* považovat za dobově příznačný. Sledujeme, v jakém vztahu je hlásková instrumentace Holanovy juvenilní sbírky k obecným tendencím v poetice té doby.

Domníváme se, že zvolený přístup dotváří celistvější náhled na úhrnný smysl díla než v případě opomenutí zvukové stránky (v našem případě konkrétně hláskového složení básnického jazyka) a zaměření pouze na roviny vyšší – kompoziční, tematickou ad. Sledujeme-li totiž text důsledně ve všech jeho rovinách,³ shromažďujeme tak potenciál ke vzájemnému propojení vnitřní výstavby díla a jeho smyslu. Právě proto, že báseň nemůže na čtenáře působit ničím jiným než tím, z čeho je udělána (tj. nejen slovy a vztahy mezi nimi, ale také hláskovým materiálem v rámci lexika), je nutné poukázat na oblasti, jež otevírají nové horizonty porozumění básnickému (a nejen Holanovu) dílu.

***Blouznivý vějíř* – poetistická nápodoba a inspirace poetikou dekadence a symbolismu**

Knižní debut Vladimíra Holana z roku 1926, *Blouznivý vějíř*, bývá z celku autorovy tvorby vytěšňován. Básník své prvotně, již publikoval coby jednadvacetiletý maturant, později přílišný význam nepřikládal.⁴ Dokonce ji nazval „bláznivým“ vějířem a označil za hřích mládí. Druhý důvod tohoto opomíjení hledejme v kontextu dobových uměleckých norem,

literárního směřování a také v individuálně-osobitě axiologické orientaci. Na počátku druhé poloviny 20. let, kdy se počínají formovat antitetické hlasy proti dosavadní homogenní „vládě“ proletářské poezie a poetismu (např. v Seifertově sbírce *Slavík zpívá špatně*, v Nezvalově *Edisonovi*, Halasově *Sepii* či Zavadově *Panychidě*),⁵ jevil se tehdejší kritice *Blouznivý vějíř* svým odklonem od tematizování vnějších reálií či problematizování elementárních hodnot lidské existence a také přihlášením se k inspiraci poetismem a starší poetikou okruhu *Moderní revue* jako dílo vývojově anachronické a jako pouhé epigonství poetismu.⁶ Z pohledu geneze básnické osobnosti však *Blouznivý vějíř* představuje neoddelitelný a také nezastupitelný článek stojící u zrodu témat a motivů stěžejních pro Holanovo dílo od juvenilií až po poslední sbírku *Sbohem* z let 1972–77.

Melancholické podloží sbírky jako „zátěž“ poetistických motivů

Holanovy juvenilní básně přestupují hranice poetismu především trváním na motivech vyjadřujících intenzivní soustředění subjektu na vlastní nitro. Tyto motivy a obrazy (např. kouř, dýmka nebo déšť; opakují se obrazy s tematikou vyhasínání či vzdalování), jež jsou subjektem asociálně „objevy“, se stávají neproměnným stavebním základem sbírky, jenž je protikladný k extenzivní obraznosti poetismu, brsknímu asociativnímu toku či k neočekávanosti ve spojení představ, jež mají šokovat. Větvení asociací je limitováno jednak fragmentarizací promluvy, jednak zatížením poetistických motivů melancholickým podložím, halucinativním a snovým prožitkem lyrického subjektu situovaného na pomezí snu a skutečnosti.

Hláskové souzvuky jako náhrada extenzivní asociativnosti poetistického obrazu

Již v nejranějším cyklu Holanovy poezie se počíná projevovat směřování ke zvukovému zvýraznění, což je poněkud překvapivé, neboť (pomineme-li stroficky členěný závěrečný oddíl „Chryzantémy“) se jedná o zvukové zvýznamnění v rámci značně neúplných a izolovaných větých i nevětých (nominálních) struktur (básně se převážně skládají z krátkých nestrofických veršů proměnlivého – a často radikálně proměnlivého – rozsahu) postřádajících hypotaktické členění a vystavěných na podkladě poetistické asyndetické asociativnosti. Z asociací vyvstává nikoliv společný předmět řeči, ale spíše pestrá mozaika, kde o „intenzitě“ jednotlivých předmětů rozhoduje vnímatelova představová aktivita: „Vodník v žaketu / V kalíšcích víno zhasíná / Pomeranč snubní prsten / K pláči dojmá“.⁷ Podkladem pro akustické zdůraznění se namísto hláskových souzvuků v rámci linearity sdělení stává asociativní souvztažnost poetistických motivů či spíše jejich nápodob, mnohdy realizovaná úsečnou a lapidární symbolickou promluvou. Poetistický slovník Holanovy prvotiny se nese v duchu dobového úzu, avšak je zasazen do protikladu k tematickému podloží celého cyklu.

Variabilita veršových klauzulí: nepřesný poetistický rým

Dalším nápadným znakem Holanovy prvotiny je variabilita veršových zakončení, a to pod vlivem nepřesného poetistického rýmu vnášejícího do textu specifické stylově-významové kvality hravosti, nehledanosti a pro avantgardu typické ležérnosti a mondenosti. Významové kvality nedokonalého poetistického rýmu, stejně jako vlídný, žertovný tón některých básní-hádanek-hříček, jsou protiváhou melancholické těžkomyslnosti (zejména v básních oddílu „Chryzantémy“).⁸

Česká poezie první poloviny 20. let je charakteristická, vedle celkového rozvolnění metra a preferování volného verše, využitím pestrých variant dekanonizovaného rýmování, z nichž jsou upřednostňovány asonance a polorýmy. V první vlně avantgardního básnění převažuje tendence akcentovat slova na rýmové pozici, kde se soustředí jádro výpovědi – typickými prostředky sémantického vyostření tohoto typu jsou exotismy a vlastní jména. Technicky nedokonalé provedení rýmového zakončení či jakékoliv porušení normované shody přináší prostor pro výraznější vzájemné konfrontování „nedokonale“ se rýmujícího páru.

Akustická disharmonie: poloasonance – vymezení se vůči poetistickému rýmu

Básnictví na přelomu 20. a 30. let zachází v experimentování s rýmovou technikou ještě dále: vedle asonancí a polorýmů jsou ve veršových klauzulích užívány minimální příznaky zvukové shody v podobě nejen jednoslabičných rýmů, ale i poloasonancí, kde se v obou členech rýmové dvojice shoduje pouze koncový vokál v otevřené slabice anebo kde

je koncový vokál podepřen postvokálním konsonantem. Minimální zvuková shoda poloasonancí plní funkci nejen výrazné odchylky od dokonalého rýmu, a tím nenaplnění pravidelného rytmického zakončení veršového řádku, ale především vnáší příznak disonance, který se promítá do rovin vyšších – tj. do celkového smyslu díla – a stává se plně funkční složkou významové výstavby. Tento typ rýmu⁹ se de facto vymezuje proti poetickému hravému rýmu.

Porušení rýmové normy jako jev instrumentace: vnitroveršová a horizontální působnost rýmových souzvuků

Následně se budeme zabývat zjištěním, do jaké míry je rýmová norma v *Blouznivém vějíři* porušena a jak tato „událost“ ne/porušení normy splývá s dalšími jevy instrumentace.¹⁰ V textech, kde je pravidelnost rýmových souzvuků porušena, výrazněji vyniká potencialita hlásek (tvořících slova na rýmových pozicích) zapojit se do hláskových souzvuků vnitroveršových – tedy nejen na úrovni rýmu vertikálního, ale také v rovině horizontálního veršového uspořádání. V básni „Obraz v zrcadle“ pravidelný rým svým hláskovým složením prolíná dovnitř verše: „Protože neznámý Arab jsem / Prý jste mne *milovala* / Nuda jest zbožnost králů churavých / *Momian malá*“.¹¹ Do rýmového souzvuku se zapojuje proprium „Momian“ obsahující tytéž hlásky (vyjma koncového „n“) jako obě rýmová slova „milovala/malá“. Zvuková shoda pokračující dovnitř verše podporuje idyličnost (vřelého citového vztahu, byť zřejmě vyvanulého; k tomu blahosklonné umenšení milující bytosti) a sémantickou „neproblematičnost“ hláskově shodujícího se lexika. Nadto ani spojení „králů churavých“ z konce třetího verše nezůstává bez zvukového sepětí se vzdáleným místem textu, jímž je slovo „Arab“, a to prostřednictvím slabiky „ra“. Jméno „Momian“ zaznívá již v úvodní strofě téže básně, kde je obklopeno hláskově se shodujícím okolím, tentokrát je společnou základnou hláskou „j“: „Tyrkysy zářijové / Momi*jj*an dobře zná a tajemství / Zábavy večera v *jj*ějíře *její* nové“.¹² Vrátime-li se zpět ke třetí strofě, zvuková shoda více slov dodává širšímu kontextu (obsahujícímu tajemný původ, nudu jakožto způsob churavění nebo poetisticky obligátní exotické a vysoké společenské postavení) podtón ležérnosti, který je ostatně v básni přímo tematizován ve verši „nad *lehkověrnou vlnou*“. Zvukosledy vyzdvihují významový zřetel, jehož ostrost se mj. i pod vlivem melancholické mondénnosti a kurtoazního rejstříku výrazů a gest spíše vytrácí.

Exotická propria a toponyma – zvuková jádra asociací

V úvodní básni sbírky, „Zasněžený dům“, se na koncové pozici verše nachází toponymum pointující vyznění básně. Poukažme na závěrečné dvojverší, kde nacházíme korespondence bohatého rozsahu: „Ó Panno Maria hraji s Vámi šach / A ve vašich očích odpluji až do Jeruzaléma“.¹³ V pasáži „Maria hraji s Vámi“ nalezneme přesnou metatezi ija/aji; dvojice „hrají/Vámi“ má blízko k vnitřnímu rýmu – jedná se o asonanci. Hláskové složení je ve spojeních na zlomu veršů „s Vámi šach / A ve vašich“ téměř bezvýjimečně obdobné. Ve druhém verši dále shledáme anaforu „očích odpluji“ a meziveršový vnitřní polorým „hrají/odpluji“. Přítomnost vnitřního polorýmu mimo koncové pozice veršů, tradičně vyhrazených rýmovému páru, dokládá stylovou hravost a nehledanost. Iniciální slabika výrazu „*Jeruzaléma*“ skrytě odkazuje na dvojici z prvního verše „Maria hraji“, koncová slabika pak na výraz „Vámi“, s nímž by po přesmyknutí hlásek mohla tvořit polorým. Ačkoliv výraz ve veršové klauzuli „Jeruzaléma“ není součástí rýmového páru, přičemž dodejme, že intence k rýmu je v básni „Zasněžený dům“ potlačena,¹⁴ jeví se jako vhodný lexikálně-sémantický i zvukový vrchol asociací odvíjejících se v básni. Podobně jako v předešlé básni „Obraz v zrcadle“, kde za zvukově klíčové slovo upozadující význam považujeme proprium „Momian“, které hláskově koresponduje s verbem „milovala“ (a je jím významově dourčeno), lze i v této básni identifikovat akusticko-sémanticky dominantní dvojici, již tvoří výrazy „Maria“ a „Jeruzaléma“. Propria, případně toponyma obsažená v Holanově prvotině svou zvukovou podobou motivují hláskové složení okolních výrazů; společně pak vytvářejí fantazijní a významově spíše odstředivé shluky (namísto vrstvy konotací se uplatňuje asociativní rozostřenost, nikoliv však smyslové uchvácení), jako tomu je ve čtyřverší „Září“: „Kapradí zeleně dohořívá / Za bílou *lampou* vodník sní / *Paolo paví* oko / *Polé*tna na měsíc“.¹⁵

Antipoetické vymezení rýmu – insitní hravost a nehledanost

Kromě akustické disharmonie vyzdvihuje nepřesné rýmování sémantiku rýmujících se slov, což je funkce rýmu typická pro poetismus. Dekanonizovaný rým je mnohem variabilnější v možnostech uvolnění odlišných slovních druhů pro rýmové dvojice (např. páry „nic/holubic“; „mží/měsíční“ – tento navíc s minimální zvukovou shodou; „Katechetův/matu“ – opět dekanonizovaný rým, tentokrát useknutý) či v užití nestejnoslabičných slov, kdy dochází k narušení rytmické pravidelnosti: typickým příkladem jsou monosylaba v kombinaci se slovem víceslabičným.¹⁶ *Blouznivý vějíř* se i v experimentování s rýmem vydává za hranice poetismu a po stránce formálních výbojů předznamenává spíše antipoetické vymezení se rýmové techniky, ještě však bez výraznějšího sémantického upoutávání nepřesných souzvuků.

V žádném svém pozdějším rýmovaném básnickém díle již Holan do takové míry nevarioval způsob zacházení s rýmovou technikou. Zatímco v časově jen o málo pozdější „Mědirytině“ (z r. 1927), jež se v r. 1930 v pozmeněné verzi a pod titulem „Tanec ve vyhnanství“ stala úvodním oddílem *Triumfu smrti*, nenalezneme z celkového počtu 168 veršů ani jeden rýmový pár bez alespoň minimální zvukové shody, v *Blouznivém vějíři* je přítomno 26 % nerýmujících se veršů. Z celkového počtu 84 rýmujících se párů připadá na 44 %, tedy téměř na polovinu rýmových souzvuků, nekanonická rýmová shoda. Převažujícím typem rýmové shody je monosylab se slovem víceslabičným, tedy příznak spíše insitní hravosti než umělé melodické kadence, přičemž vedle častěji se vyskytujících polorýmů registrujeme poloasonance s pouze jednohláskovou shodou typu „smutnější/mdlý“, „nepřejde/vášnivě“ či „opatství/lítosti“. Ve třech případech ve sbírce nalézáme useknutý rým („nezměněn/uzavřena“, „sublimátu/katechetův“, „říjnových/křídový“) typický již pro poezii třicátých let, jež rezignuje na avantgardní pokusnictví a navrácí se k metrické i rýmové pravidelnosti.

Stylově-významové kvality dekanonizovaného a kanonického rýmu *Blouznivého vějíře*

Jak jsme výše určili, téměř na polovinu všech rýmujících se párů v celém cyklu připadá příznak porušení normy. To, že tento podíl není vyšší, je zapříčiněno zpřesněním rýmu v posledním, nejobsáhlejším oddílu „Chryzantémy“ – o to nápadněji (zejména v prvních třech oddílech – „Milostná vánice“, „Biblická půlhodina“, „Dva večery“) působí rýmy dodržující normu minimálně dvojslabičné rýmovky, v případě jednoslabičného slova normu vokálu a opěrného konsonantu. Opozitně k rýmům s minimální shodou se profilují rýmy gramatické, které, jako tomu je v případě dvojice „naslouchal/miloval“, se objevují zejména v textech, kde se ostatní rýmové souzvuky vyznačují nepravidelnostmi. K motivu nostalgické vzpomínky se váže trojí výskyt l-ového příčestí, z toho dvakrát na pozici rýmu: „Nebeská číško čaje s Buddhou v pozadí / Zmaten jsem plaka! krokům naslouchal! / Slavnosti čínské v stínech podlouhlých / Jsem ještě včera miloval!“.¹⁷ Patos upřímnosti, jež trojí rýmování do první strofy básně „Modré zátiší“ vnáší, by byl posílen, pokud by básník půlverš „krokům naslouchal“ osamostatnil a pokud by závěrečné dva verše spojil do jediného. I s těmito přeryvy, které v podstatě „zabraňují“ souvýskytu trojice homogenních gramatických rýmů v dokonalé vertikální metafoře, se však uvedené verše podílejí na pestřím repertoáru stylově-významových kvalit.

Jak jsme výše uvedli, pro úvodní oddíl je příznačný výskyt nejméně nápadné nepravidelnosti – polorýmu. Setrváme u básně „Modré zátiší“ a postoupíme o dvě strofy dále: „Z šedivých hor se žlutý Buddha usmívá / A čínské růže tiše roztaj! / Ty kroky slyš za zbožným měsícem / Jak umlkají jak se vzдалují!“.¹⁸ Opět zde v prvé řadě není podstatné technické provedení (viz přesný vnitřní rým „roztaj!/umlkají“, avšak nepřesný rým koncový – polorým „roztaj!/vzдалují“) ani umístění gramatických rýmů na těžce (koncové) pozice ve verších. Zřetelněji vyniká snaha o zvukovou nehledanost a o zdůraznění motivu nostalgického konce (opouštění, rozluky) prostřednictvím paralelně budovaných půlveršů (v anaforické podobě „jak + verbum v přítomnosti“) kondenzovaných do jediného verše. Je to postup, jehož jsme si mohli všimnout ve strofě první („Zmaten jsem plakal krokům naslouchal“).¹⁹ Zde, ve třetí strofě, je však vnitřní rým umístěn na samý závěr, jako pointa básně.²⁰

V trojici výše uvedených oddílů sbírky se kanonický rým objevuje sporadicky – jeho výskyt pak vnímáme jako výraznou aktualizaci. Řídce se vyskytující bohaté rýmy jsou spolu s pravidelnými rýmy gramatickými a rýmovými echy prostředkem hravosti a ležérnosti: „Chorobné láhve sublimátu! / Vzpomínáš na dětství jak na laciný límeček kate-

chetův / Ale vás maršále si s deštěm snadno *matu*“.²¹ Oba členové rýmového echa tu v podobě useknutých rýmů vstupují do vztahu zvukové podobnosti ke členu střednímu – „katechetův“. V celém trojverší funguje výrazná akustická provázanost hláskovým složením si blízkých slov podobně jako v dvojverší z básně „Zasněžený dům“. Syntagma „choro**bn**é *láhve*“ je zvukově zhuštěno v následujícím výrazu „su**bl**imátu“²², kde se koncentrují skupiny „bl“ a „im“, jež je zopakována ve dvojici slov z druhého verše, „vzpo**m**í-náš“ a „*límec*“. Dále lze upozornit jednak na hláskovou styčnosť mezi slovem „límec“ a k němu se přimykajícímu shodnému přívlastku „laciný“, na dvojici „dětství“ (z druhého verše) a „deštěm“ (ze třetího) a především na pár „maršále-matu“ s náslovnou iniciální slabikou, jehož druhý člen „přivolává“ další dva členy rýmové trojice.

Stavebná a kompoziční funkce hláskového uspořádání veršů-fragmentů a lyrických črt

V mnoha verších *Blouznivého vějíře* jsou totožným hláskovým skladem poutány výrazy z významově odlehlých polí. Jelikož se nejedná o texty se zřetelným epickým půdorysem (vyjma básní závěrečného oddílu) a lyrický subjekt je často nahrazen postavou v tzv. básních role,²³ navíc jde o lyrické črty fungující na principu asociativního řetězení – plní tu zvukové pořádkání (součástí překvapivých kreací je i rým, jak jsme objasnili výše) nejen funkci eufonickou, ale také stavebně-sémantickou. Hláskovým propojením jsou navazovány spoje mezi slovy, k čemuž by pouze prostřednictvím asociativního principu mnohdy nemohlo dojít; zároveň se tímto propojováním konstituuje sémantická „kostra“ verše a básně.²⁴ Na přechodu k vyšším rovinám díla, včetně roviny jeho celkového smyslu, si uvědomíme, že důležitou součástí tohoto smyslu jsou zvukové asociace, vrstva hláskového uspořádání, která sama sceluje a dotváří (vedle konstantního okruhu motivů) izolované verše – fragmenty, náčrty, „chvilkové“ iluminace – ve významově uchopitelné celky.

Aktualizační funkce sporadického rýmu: „Ultima thule“ – zvuková inervace rozsáhlejší plochy textu

U některých básní se v klauzulích veršů potýkáme s potížemi rozpoznat motivaci užití/opomenutí rýmu. Není-li zřetelně vyznačena, lze text označit za nerýmovaný a řídké rýmy za tzv. sporadické. Odlišná situace nastává v posledním oddílu sbírky. V závěrečné básni *Blouznivého vějíře* „Ultima Thule“ je rýmu užito bez zřetelnějších stop po pravidelnosti, nicméně vzhledem k výrazně přesněnému rýmování v předchozích pěti básních cyklu „Chryzantémy“²⁵ hodnotíme intenci k rýmu (a opačně – ke ztrátě tohoto příznaku) jako záměrnou. Sporadické rýmy v básni „Ultima Thule“ se podílejí na zpřehlednění myšlenek a obrazů. Jmenovaná báseň plní v kontextu sbírky úlohu subjektivního bilančního ohlednutí, je jakousi autoreflexivní zповědí²⁶ soustředující se na téma nesmiřitelně se vzdalujícího času dětství. Příčinou převažující nerýmovanosti může být v této básni fakt, že předcházející pětice textů se odlišuje přísnou strofickou hierarchizací; tvoří je výhradně čtyřverší. Báseň „Ultima Thule“ je dvoustrofická: první strofa je tvořena jedenácti verši, druhá část jediným čtyřverším. Úvodní dva verše signalizují místopisné ukotvení, jímž je hrad Bezděz a okolní lesy, upřesňují časovou fázi, kdy je krajina vnímána (řeč je o „šumění“ hradu a světlé krajiny – tedy o období jara nebo léta), a určují „naladění“ lyrického textu: „Hrad Bezděz šuměl nad tvým chlapectvím a jívy drobných hájů / Šál světlé krajiny se vlnil neskonale doubravou“.²⁷ Za klíčové v tomto ohledu považujeme (kromě z dětského pohledu inspirativní majestátnosti hradu a symboliky s ním spjaté) spojení „nad tvým chlapectvím“ a „vlnil se neskonale“, která spolu s minulým vyprávěcím časem určují text jako intimní a zaníceně se odvíjející vzpomínku. Podstatné je, že vybavování si času dětství a vyrovnávání se s jeho pomíjivostí se odehrává právě teď. Tok básně tudíž není pojatý jako nostalgické připomínání si nezvratně pominulého, ale jako aktuální a autenticky osobitý souboj o (předem prohrané) náležení minulosti k času „nyní“. Prohra v tomto souboji o možnost návratu vlastního času dětství je stěžejním tématem básně.

Hlásková instrumentace – zdroj emotivního nazírání a posílení role lyrického subjektu

První epicentrum hláskově instrumentované soumeznosti představuje rýmová dvojice „opodál/skandoval“ spínající třetí a pátý verš a tímto sepětím naznačující dosud nepřítomný rytmický příznak. Tři veršové řádky v rozmezí třetího a pátého verše jsou uvozeny opakující se spojkou „když“, která svazuje trojici souřadně prezentovaných melancholických událostí-vzpomínek na již uplynulá léta dětství: „Když skrytou nedělí lampion hud-

Shrnutí

Přestože je Holanova první sbírka spíše cyklem lyrických náčrtů, fragmentů a miniatur než celistvým poetickým hlasem, je pro ni příznačné směřování ke zvukovému zvýraznění. Namísto hláskových souzvuků v rámci linearity promluvy, a tedy namísto eufonické funkce, plní souzvuky především funkci stavebnou (rýmy zde plní funkci vertikální metafory, zejména rýmy gramatické; případně velmi příznakové sporadické rýmy poutají odlehlá místa textu) a vytvářejí tak potenciál ke vzniku nových a objevných asociací, jež obohacují motivickou vrstvu cyklu o nové konotační významy.

Protože pro *Blouznivý vějíř* je charakteristický krátký nestrofický verš proměnlivého rozsahu, tvoří akustická kurzíva opěrné body kompozice. V případě krátkých veršů (z prvních třech oddílů) navozují hláskové sledy spoje mezi slovy, k čemuž by mnohdy pouze prostřednictvím asociativně-významového sdružování nemuselo dojít.

Nápadným znakem je variabilita rýmové techniky vnášející do textu specifické stylově-významové kvality hravosti, nehledanosti a pro avantgardu typické ležérnosti a mondénnosti, jež jsou protiváhou melancholického a tíživého ladění cyklu. Zabývali jsme se zjištěním, do jaké míry je rýmová norma v *Blouznivém vějíři* porušena a jak tato „událost“ ne/porušení normy splývá s dalšími jevy instrumentace. Nepřesný poetistický rým je ve sbírce důležitým prvkem instrumentace, hláskovým složením zasahuje dovnitř verše a ovlivňuje hláskové složení sousedních výrazů. Zejména exotická toponyma a propria, jež jsou typicky poetistickými jádry asociací nacházejících se na pozici rýmů, se podílejí na sémantice verše i celku básně.

Blouznivý vějíř se v ohledu experimentování s rýmem vydává za hranice poetismu. Po stránce formálních výbojů předznamenává spíše antipoetistickou rýmovou techniku (a z druhé strany navazuje, stejně jako jiní představitelé tzv. mezigenerace, na starší poetiku symbolistně-dekadentní), ještě však bez výraznějšího sémantického upoutávání nepřesných souzvuků. Z analýzy užití rýmu ve sbírce *Blouznivý vějíř* vyplývá vztah Holanovy prvotiny k poetismu, respektive diference, které tuto sbírku připojují spíše kantipoetistickým tendencím.

Hlásková instrumentace dodává izolovaným spojením vysoký stupeň osobní angažovanosti a emotivního nazírání. Supluje tak úlohu lyrického subjektu, který buď není přítomen vůbec, anebo je nahrazen postavou v tzv. básních role. Zvukosledy zde vyzdvihují významový zřetel (i když místy působí jako činitel eufonický), jehož ostrost se jinak pod vlivem melancholické mondénnosti a kurtoazního rejstříku výrazů a gest spíše vytrácí.

Souhrnně lze konstatovat, že hlásková instrumentace (jejíž součástí je nepřesná rýmová technika) v Holanově prvotině nahrazuje chybějící extenzivní asociativnost poetistického obrazu, zvukově zvýrazňuje poetistické motivy a symboly a vnáší stylové kvality hravosti a nehledanosti. Lze ji tak hodnotit jako protipól tematického vyznění sbírky.

Poznámky:

1 Vladimír Holan, *Bagately*, Spisy 10, Vladimír Justl – Pavel Chalupa (eds.), Praha – Litomyšl, Paseka 2006 [1988], s. 13.

2 Tamtéž, s. 41. Citace pocházejí z úvodní a závěrečné básně *Blouznivého vějíře*.

3 Tematické, kompoziční, motivické, zvukové, veršové, stylistické atd.

4 Zavrženou prvotinu Holan nepovažoval za součást svého základního básnického a prozaického díla. V prvním vydání *Sebraných spisů* byla publikována až ve svazku X spolu s 1. a 2. vydáním *Triumfu smrti*, básněmi nepojatými do základních sbírek a zapomenutými či marginálními texty otištěnými v časopisech včetně výběru z autorovy pozůstalosti (podrobněji viz informace v ediční poznámce: Vladimír Holan, *Bagately*, s. 537–538).

5 Poetika zásadních děl této doby však z konceptu avantgardního umění ještě vycházela. Zásadní odlišností je však problematizace elementárních hodnot lidského bytí, nikoliv esteticky působivá rekonstrukce obrazu světa vycházející z instrumentální role asociace a principu hry jako ústředního kompozičního principu. (Blíže viz Marie Kubínová, „Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let“, in: *Proměny subjektu*, Daniela Hodrová (ed.), Praha, ÚČL AV 1993, s. 99.)

6 Viz dvě velmi odmítavě formulovaná hodnocení: A. C. Nor, „Noví debutanti“, *Host* 6, 1926–1927, s. 138; Karel Štorch, „Pět knih veršů“, *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 11, s. 131.

7 Druhá strofa básně „Přístav“ (Vladimír Holan, *Bagately*, s. 14).

8 V básni „Milostná vánice“ lyrický subjekt hraje šachy s Pannou Marií; tato hra není nezávazná, subjekt hru prohrává (ta jakoby vrcholila až v závěrečné básni „Ultima Thule“: „A v sladký soumrak jeseně partii šachu prohrál jsi“ – Vladimír Holan, *Bagately*, s. 41). Těžiště introspekce přebírá těžkomyslnost.

9 Nabízí se souvislost s Holanovou druhou sbírkou, *Triumfem smrti*, kde se naskýtají možnosti srovnání s poetistickým rýmem *Blouznivého vějíře*, porovnání textového vývoje čtyř variant *Triumfu smrti* a shodných či odlišných rysů rýmové techniky ve sbírkách obdobné tematiky, např. Halasových, Zavadových nebo Zahradníčkových.

10 Rým nelze v kontextu hláskového instrumentování hodnotit jako jev izolovaný; je založen na shodné bázi organizování hlásek a jejich opakování. V básnických textech psaných vázaným veršem je oproti instrumentaci jevem nepříznakovým.

11 Vladimír Holan, *Bagately*, s. 16.

12 Tamtéž.

13 Tamtéž, s. 13.

14 Z celkových šesti veršů je pouze dvojice poutána rýmem, a to epiforickým (lásky/lásky) bez významové diference. Tento případ rýmu lze označit za tautologický.

15 Vladimír Holan, *Bagately*, s. 15.

16 Dalším příkladem rozvolnění pravidelnosti v Holanově prvotině jsou synsémantická slova v rýmové dvojici.

17 Vladimír Holan, *Bagately*, s. 17.

18 Tamtéž.

19 Tamtéž.

20 Nutno doplnit, že v prostřední strofě je na obdobný postup, tedy zařazení dvojice verb v paralelně zformovaných půlverších, skrytě odkázáno – anafora se nepromítá do gramatického ani do vnitřního rýmu, nýbrž setrvává u zvukově-asociativní blízkosti slovních jednotek: „Balada *potulí* se tiše *potuluje*“ (tamtéž).

21 Báseň „Nemocnice“ z oddílu „Ritornely“ (Vladimír Holan, *Bagately*, s. 19).

22 Exotický rým „sublimátu“ dokládá příslušnost lexika sbírky k básnickým školám a směrům jako dekadence, symbolismus či poetismus.

23 Tyto tzv. básně-rolé představují maximální oddálení mezi mluvčím básně a subjektem díla. „Postava se tu stává ústředním mluvčím básně na úkor lyrického subjektu [...]“ (Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*, Praha – Litomyšl, Ladislav Horáček – Paseka 2003, s. 55.) Básně-rolé jsou typické pro dekadentní poezii (dekadentně-symbolistní podloží cyklu je patrné); také v *Blouznivém vějíři* lze z množství postav (Arab, světec, Hamlet, básník) usuzovat nejen na autostylizační masky, ale také na poetisticky pestré představení se v různých rolích, za nimiž se však zřejmě ukrývá jeden a týž lyrický subjekt. Pozice lyrického subjektu zde odporuje poetistické doktríně, která určovala básníku (lyrický subjekt neměl být v poetistických básních přítomen) – nejčastěji subjektu díla – pouze objektivní roli usměrňovatele čtenářovy imaginace skrze vybavování představ. Vedle různých autostylizačních kostýmů je užito první osoby singuláru ve významu tragického životního pocitu.

24 Hláskové spoje mnohdy nahrazují významově-asociativní řetězení, neboť některé verše *Blouznivého vějíře* jsou fragmentem nejen po formální stránce, nýbrž vyznačují se i významovou nekomplikovaností, dekorativností. Zejména v oddílu „Ritornely“ nalézáme verše přírodní lyriky a dekadentních kontur blízkých poezii z přelomu století: „měsíc šílený se brouzdá v bažinách“ (báseň „Podzimní nálada“, Vladimír Holan, *Bagately*, s. 19).

25 Tvrzení lze doložit statistickým ukazatelem. V pěti básních předcházejících „Ultima Thule“ nenalezneme ani jeden nerýmující se pár. Ze 46 párů vykazuje 13 rýmovou nepravidelnost, tj. pouze 28 %. Všechny případy nerýmovaných veršů se objevují v prvních třech oddílech sbírky.

26 Ztvárněnou prostřednictvím druhé osoby singuláru, přičemž tuto formu lze identifikovat jako sebeoslovení.

27 Vladimír Holan, *Bagately*, s. 41.

28 Tamtéž.

29 Tamtéž.

30 V jedenáctém verši se na pozici rýmu nachází spona „jsi“.

31 Báseň „Ultima Thule“, Vladimír Holan, *Bagately*, s. 41.

32 Báseň „Čechy na podzim“, tamtéž, s. 35.

33 Báseň „Adagio“, tamtéž, s. 37.

34 Tamtéž, s. 40.

35 Tamtéž, s. 41.

36 V tomto polorýmu, s ohledem na znělostní neutralizaci, opomíjíme neshodu postvokalického konsonantu – zvukově si blízkých nosovek „m“ a „n“. V tomto odstavci je citováno výhradně z básně „Ultima Thule“ (Vladimír Holan, *Bagately*, s. 41).

37 Tamtéž, s. 24.

38 Báseň „Nokturno“, tamtéž, s. 38.

39 Oddíl „Ritornely“, tamtéž, s. 18–19.

40 Tamtéž, s. 18.

41 Báseň „Adagio“, tamtéž, s. 37.

42 Báseň „Nokturno“, tamtéž, s. 38.