

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Disertační práce

Dějiny české literatury a teorie literatury

Mgr. Hana Šimková

Poetika Vladimíra Holana ve sbírkách z 30. let

Od neosymbolismu k tvůrčí občanské angažovanosti

The Poetics of Vladimír Holan in Collections of the 1930s

From Neosymbolism to Creative Citizen Commitment

Praha 2018

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

Konzultanti: PhDr. Vladimír Binar, Mgr. Petr Plecháč, Ph.D.

Děkuji Doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. za vedení práce.
Za konzultace děkuji PhDr. Vladimíru Binarovi a Mgr. Petru Plecháčovi, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. září 2018

Mgr. Hana Šimková

Klíčová slova:

Vladimír Holan, poetika, verš, rytmus, rým, eufonie, básnické figury, tropika, metafora, metonymie, symbol, neosymbolismus, básnická sémantika, reakce na mnichovskou dohodu, reakce na okupaci

Keywords:

Vladimír Holan, poetics, verse, rhythm, rhyme, euphony, poetic figures, tropics, metaphor, metonymy, symbol, neosymbolism, poetic semantics, reaction to the Munich Agreement, reaction to the occupation

Abstrakt

Disertační práce analyzuje poetiku Holanova *Triumfu smrti* (1930, přepracování 1936, 1948, 1965), sbírek období neosymbolismu – *Vanutí* (1932, definitivní verze 1965), *Oblouk* (1934, definitivní verze 1965) a *Kameni, přicházíš...* (1937, definitivní verze 1965) a sbírek reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události – *Odpověď Francii* (napsáno 1938, poprvé vydáno až 1946 v souboru *Havraním brkem*), *Září 1938* (1938), *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939, poprvé vydáno až 1946 v souboru *Havraním brkem*), *Sen* (1939), *Chór* (1941).

V první řadě se disertační práce zaměřuje na určení rytmické struktury jednotlivých sbírek, jejich konstant a postupných proměn. Součástí zkoumání poetiky je určení funkce rytmických konstant v jednotlivých sbírkách, doprovázené pokusem prokázat, že rytmická výstavba verše spolu s jeho instrumentací patří k osnovným složkám Holanovy poetiky tohoto období.

Dále se práce zabývá básnickou sémantikou těchto Holanových sbírek, především rozborem základních rysů básnickovy metafory a metonymie, jejich vzájemným vztahem a prostupováním. Zejména v kapitole pojednávající Holanovo období neosymbolismu pak disertační práce sleduje proměny metafor v metonymie a jejich přerůstání v kontextu básnického textu v symboly. Vznik tohoto specifického typu básnické obraznosti můžeme pozorovat již v přepracování sbírky *Triumf smrti*. Jedním z cílů práce je ukázat, že podstata básnické sémantiky těchto Holanových sbírek tkví ve specifické a jedinečnosti jejich poetiky a že se z ní zákonitě rodí, vyrůstá a utváří.

V kapitole, jež se věnuje sbírce *Triumf smrti*, se pozornost soustředí rovněž na přepracování této sbírky – při rozboru jejích tří variant se sleduje, jak se vyvíjelo a zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztah k sémantice básnického textu a jejím proměnám.

Kapitoly disertační práce pojednávající Holanovy sbírky, jež reagují na mnichovskou dohodu a následující historické události, se zabývají vývojem a proměnami jednotlivých rovin básnickovy poetiky v souvislosti s jeho reakcí na politické dění.

Práce věnuje pozornost i Holanovým návaznostem na jiné básníky a jeho možným inspiracím.

Analýzy jednotlivých rovin Holanovy poetiky a jejich funkce v utváření básnické sémantiky završuje pokus o interpretaci jmenovaných básnických sbírek.

Abstract

This thesis analyzes the poetics of Holan's *Triumf smrti* (1930, revised in 1936, 1948, 1965), collections written in the period of neosymbolism – *Vanutí* (1932, ultimately revised in 1965), *Oblouk* (1934, ultimately revised in 1965) and *Kameni, přicházíš...* (1937, ultimately revised in 1965) as well as collections reacting to the Munich Agreement and following historical events – *Odpověď Francii* (written in 1938, first published as late as 1946 in the compilation *Havraním brkem*), *Září 1938* (1938), *Zpěv tříkrálový* (written in 1938–1939, first published as late as 1946 in the compilation *Havraním brkem*), *Sen* (1939), *Chór* (1941).

In the first place, the thesis focuses on identifying the rhythmic structure of the individual collections, their constants and gradual transition. Part of the exploration of poetics is the determination of the function of the rhythmic constants in the individual collections, accompanied by an attempt to demonstrate that the rhythmic building of verse together with its instrumentation belongs to the essential components of Holan's poetics of that period.

Furthermore, the thesis deals with the semantics of Holan's poetics in the given collections of his, especially the analysis of the basic features of the poet's metaphor and metonymy, their mutual relationship and permeation. Especially in the chapter dealing with Holan's neosymbolism period, the thesis focuses on the transition of metaphors into metonymies and their transmutation into symbols in the context of poetic text. The formation of this specific type of poetic figurativeness can already be identified in the revisions of the collection *Triumf smrti*. One of the purposes of the thesis is to show that the essence of Holan's poetic semantics in these collections resides in the specificity and uniqueness of their poetics, out of which it is naturally born, grows and takes form.

In the chapter devoted to the collection *Triumf smrti* attention is paid to the revision of this collection, too – analysing three variants of it aims at the development and growing precision of Holan's conception of poetic rhythm and its relationship to the semantics of poetic text and its transition.

The chapters of the thesis dealing with Holan's collections reacting to the Munich Agreement and following historical events focus on the development and transition of the individual levels of the poet's poetics in the context of his reaction to political events.

Attention of the thesis is also given to Holan's continuation regarding pieces of work by other poets and his possible inspiration.

Analyses of the individual levels of Holan's poetics and their function in creating poetic semantics are completed by an attempt to interpret the above given poem collections.

Obsah:

Předmluva.....	9
Úvod.....	11
1. <i>Triumf smrti</i> (1930, 1936, 1965)	
1.1. Prolog.....	13
1.2. <i>Triumf smrti</i> a jeho přepracování.....	17
1.3. Rytmická výstavba prvního vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930).....	19
1.4. Vývoj rytmičké výstavby a její finální podoba v <i>Triumfu smrti</i> (1965).....	23
1.5. Vývoj instrumentace verše v <i>Triumfu smrti</i>	28
1.6. Vývoj výstavby rýmů v <i>Triumfu smrti</i>	31
1.7. Básnické figury v prvním vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930).....	33
1.8. Básnické figury v definitivní verzi <i>Triumfu smrti</i> (1965).....	37
1.9. Tropika prvního vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930).....	38
1.10. Tropika a Holanův básnický jazyk ve finální variantě <i>Triumfu smrti</i> (1965).....	41
1.11. Interpretace prvního vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930).....	46
1.12. Vývoj motivů a témat <i>Triumfu smrti</i> a interpretace jeho finální varianty (1965).....	53
1.13. Holanovy inspirace pro <i>Triumf smrti</i>	58
1.14. Resumé kapitoly <i>Triumf smrti</i>	62
2. Období neosymbolismu – lyrická trilogie: <i>Vanutí</i> (1932), <i>Oblouk</i> (1934), <i>Kameni, přicházíš...</i> (1937)	
2.1. Přepracování sbírek <i>Vanutí</i> (1932), <i>Oblouk</i> (1934), <i>Kameni, přicházíš...</i> (1937).....	71
2.2. Rytmická výstavba sbírky <i>Vanutí</i> (1932).....	79
2.3. Rytmická výstavba sbírky <i>Oblouk</i> (1934).....	86
2.4. Rytmická výstavba sbírky <i>Kameni, přicházíš...</i> (1937).....	89
2.5. Instrumentace verše ve sbírkách <i>Vanutí, Oblouk</i> a <i>Kameni, přicházíš...</i>	94
2.6. Výstavba rýmů v Holanově lyrické trilogii.....	97
2.7. Básnické figury ve sbírkách <i>Vanutí, Oblouk</i> a <i>Kameni, přicházíš...</i>	99
2.8. Tropika v Holanově lyrické trilogii.....	104
2.9. Interpretace sbírky <i>Vanutí</i>	116

2.10. Interpretace sbírky <i>Oblouk</i>	125
2.11. Interpretace sbírky <i>Kameni, přicházíš</i>	135
2.12. Holanovy inspirace v období neosymbolismu.....	146
2.13. Resumé kapitoly Období neosymbolismu.....	147
3. Dokumenty: <i>Odpověď Francii</i> (napsáno 1938, zařazeno v <i>Dokumentech</i> , poprvé vydáno až 1946 v souboru <i>Havraním brkem</i>), <i>Září 1938</i> (zařazeno v <i>Dokumentech</i> ; 1938), <i>Zpěv tříkrálový</i> (napsáno 1938–1939, zařazeno v <i>Dokumentech</i> ; poprvé vydáno až 1946 v souboru <i>Havraním brkem</i>), <i>Sen</i> (napsáno v dubnu 1939, zařazeno v <i>Dokumentech</i> ; 1939), <i>Chór</i> (napsáno podzim 1939, zařazeno v <i>Dokumentech</i> ; 1941)	
3.1. Prolog.....	158
3.2. Rytmická výstavba sbírek <i>Odpověď Francii</i> , <i>Září 1938</i> , <i>Zpěv tříkrálový</i> , <i>Sen</i> a <i>Chór</i> ..	161
3.3. Instrumentace verše sbírek <i>Odpověď Francii</i> , <i>Září 1938</i> , <i>Zpěv tříkrálový</i> , <i>Sen</i> a <i>Chór</i>	172
3.4. Výstavba rýmů ve sbírkách <i>Odpověď Francii</i> , <i>Září 1938</i> , <i>Zpěv tříkrálový</i> , <i>Sen</i> a <i>Chór</i>	174
3.5. Básnické figury ve sbírkách <i>Odpověď Francii</i> , <i>Září 1938</i> , <i>Zpěv tříkrálový</i> , <i>Sen</i> a <i>Chór</i>	175
3.6. Tropika ve sbírkách <i>Odpověď Francii</i> , <i>Září 1938</i> , <i>Zpěv tříkrálový</i> , <i>Sen</i> a <i>Chór</i>	179
3.7. Interpretace sbírky <i>Odpověď Francii</i>	185
3.8. Interpretace sbírky <i>Září 1938</i>	186
3.9. Interpretace sbírky <i>Zpěv tříkrálový</i>	190
3.10. Interpretace sbírky <i>Sen</i>	193
3.11. Interpretace sbírky <i>Chór</i>	196
3.12. Holanovy inspirace pro sbírky reagující na mnichovskou dohodu a následující historické události.....	199
3.13. Resumé kapitoly Dokumenty.....	200
Závěr.....	209
Metodologie.....	226
Seznam klíčových pojmů využívaných v disertační práci.....	230
Seznam použité literatury.....	241

Předmluva

Ve své disertační práci navazuji na svou diplomovou práci *Poetika Holanových sbírek Triumf smrti a Vanutí*. V disertační práci rozšiřuji a prohlubuji poznatky, ke kterým jsem dospěla o těchto sbírkách, dále pokračuji analýzou poetiky a básnické sémantiky následujícího básnickova díla. Práce představuje „sondu“ do Holanovy poezie, zaměřenou na vybrané knihy třech jejích období – rané básnickovy tvorby, období neosymbolismu a „poezie dokumentu“. Zabývám se těmito Holanovými sbírkami: *Triumfem smrti* (1930, přepracování 1936, 1948, 1965), sbírkami období neosymbolismu – *Vanutí* (1932, definitivní verze 1965), *Oblouk* (1934, definitivní verze 1965) a *Kameni, přicházíš...* (1937, definitivní verze 1965) a sbírkami reagujícími na mnichovskou dohodu a následující historické události – *Odpověď Francii* (napsáno 1938, poprvé vydáno až 1946 v souboru *Havraním brkem*), *Září 1938* (1938), *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939, poprvé vydáno až 1946 v souboru *Havraním brkem*), *Sen* (1939), *Chór* (1941).

V disertační práci se zabývám jednotlivými rovinami poetiky (rytmus verše a jeho instrumentace, básnické figury, tropika) a jejich postupným vývojem ve jmenovaných sbírkách. Pokouším se určit vztah složek Holanovy poetiky a jejich funkci v utváření básnické sémantiky. Analýzu završuje snaha o interpretaci výše jmenovaných básnických sbírek.

V první kapitole se věnuji sbírce *Triumf smrti*, pozornost soustředím rovněž na přepracování této sbírky. Při rozboru jejích tří variant mimo jiné sleduji, jak se vyvíjelo a zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztah k sémantice básnického textu a jejím proměnám.

Ve druhé kapitole se zabývám básnickým obdobím neosymbolismu – tedy sbírkami *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...* V části věnované tropice sleduji proměny metafor v metonymie a jejich přerůstání v kontextu básnického textu v symboly. Vznik tohoto specifického typu básnické obraznosti můžeme pozorovat již v přepracování sbírky *Triumf smrti*.

Ve třetí kapitole pojednávám Holanovy sbírky, jež reagují na mnichovskou dohodu a následující historické události. Věnuji se vývoji a proměnám jednotlivých rovin básnickovy poetiky v souvislosti s jeho reakcí na politické dění. Básník se v tomto období stává mluvčím národního osudu a jeho poezie se mění odpovídajícím způsobem.

Metodologii disertační práce popisují v samostatné kapitole s názvem Metodologie, umístěné spolu s rejstříkem používaných pojmů v závěru práce.

Co se týká odborné literatury, navazuji na výzkum Miroslava Červenky, zejména v podkapitolách zabývajících se rytmem verše. V oblasti instrumentace verše se opírám o přístup francouzské literární vědy, jak ho shrnuje Jiří Pistorius.¹ V podkapitolách věnujících se Holanově obraznosti a interpretaci jeho poezie čerpám z knih předních českých znalců, kteří se poezií tohoto básníka zabývali, jsou to například Přemysl Blažíček, Vladimír Justl, Jiří Opelík a mnozí další.

Pro citování používám normu ČSN ISO 690.

¹ PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007. Paprsek.

Úvod

Poezie je pro mne univerzum, pramen všeho umění. Poezie je metaforické myšlení. Priorita myšlenky si žádá stavebnost. V tom jsem nikdy neslevil.

Bagately X, s. 393

Ve své disertační práci se zabývám poetikou Holanova *Triumfu smrti* (1930, přepracování 1936, 1948, 1965), sbírek období neosymbolismu – *Vanutí* (1932, definitivní verze 1965), *Oblouk* (1934, definitivní verze 1965) a *Kameni, přicházíš...* (1937, definitivní verze 1965) a sbírek reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události – *Odpověď Francii* (napsáno 1938, poprvé vydáno až 1946 v souboru *Havraním brkem*), *Září 1938* (1938), *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939, poprvé vydáno až 1946 v souboru *Havraním brkem*), *Sen* (1939), *Chór* (1941).

V první řadě se v disertační práci zaměřuji na určení rytmické struktury jednotlivých sbírek, jejich konstant a postupných proměn. Součástí zkoumání poetiky je určení funkce rytmických konstant v jednotlivých sbírkách, doprovázené pokusem prokázat, že rytmická výstavba verše spolu s jeho instrumentací patří k osnovným složkám Holanovy poetiky tohoto období.

Dále se v disertační práci zabývám básnickou sémantikou těchto Holanových sbírek, především rozбором základních rysů básnickovy metafory a metonymie, jejich vzájemným vztahem a prostupováním.

V kapitole věnované sbírce *Triumf smrti* pozornost soustředím rovněž na přepracování této sbírky – při rozboru jejích tří variant mimo jiné sleduji, jak se vyvíjelo a zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztah k sémantice básnického textu a jejím proměnám.

V kapitole pojednávající Holanovo období neosymbolismu sleduji rovněž proměny metafor v metonymie a jejich přerůstání v kontextu básnického textu v symboly. Vznik tohoto specifického typu básnické obraznosti můžeme pozorovat již v přepracování sbírky *Triumf smrti*. Jedním z cílů práce je ukázat, že podstata básnické sémantiky těchto Holanových sbírek tkví ve specifitě a jedinečnosti jejich poetiky a že se z ní zákonitě rodí, vyrůstá a utváří.

V kapitole pojednávající Holanovy sbírky, jež reagují na mnichovskou dohodu a následující historické události, se zabývám vývojem a proměnami jednotlivých rovin básnickovy poetiky v souvislosti s jeho reakcí na politické dění. Básník se v tomto období stává mluvčím národního osudu a jeho poezie se mění odpovídajícím způsobem.

Pozornost věnuji také Holanovým návaznostem na jiné básníky a jeho možným inspiracím.

Analýzy jednotlivých rovin Holanovy poetiky a jejich funkce v utváření básnické sémantiky završuji pokusem o interpretaci jmenovaných básnických sbírek.

Poetika Vladimíra Holana ve sbírkách z 30. let

Od neosymbolismu k tvůrčí občanské angažovanosti

1. *Triumf smrti* (1930, 1936, 1965)

1.1. Prolog

Vladimír Holan vstoupil do české poezie sbírkou *Blouznivý vějíř* (1926), kterou ovšem v pozdějších rozhovorech nazýval „hříchem mládí“ a „Bláznivým vějířem“, a také ji nezařadil ani do souboru *První básně* (1948). O zavržení *Blouznivého vějíře* svědčí rovněž fakt, že se k němu básník nikdy nevrátil, aby ho přepracoval², jak to udělal, dokonce třikrát, se svou druhou sbírkou – *Triumfem smrti* (1930, pozdější verze vyšly v letech 1936, 1948 a 1965).³ Takové nakládání s ranou tvorbou není v české literatuře ojedinělým jevem, podobně zavrhuje například Karel Toman své dekadentně laděné *Pohádky krve* (1898). Výjimku činí pouze u dvou básní, *Písňe* a *Pohádky máje*, jež zařazuje do své druhé sbírky *Torza života* (1902).

Chceme-li se však zabývat vznikem, vývojem a ustavením Holanovy poetiky a básnické sémantiky, nemůžeme jeho skutečnou prvotinu *Blouznivý vějíř* zcela opomenout. Ani přes básníkův odmítavý vztah k jeho debutu nemohu souhlasit s Opelíkovým názorem, že: „Čtenář, který by tuto knihu dostal bez vytrženého titulního listu, by jejího autora neuhodl, i kdyby byl v literatuře hodně zběhlý...“ [*Holanovské nápovědy*]. Tato věta by mohla jistě platit o mnoha básních Holanovy první sbírky, rozhodně však ne o všech. Zejména v *Chryzantémách* – posledním oddílu poetisticky laděného *Blouznivého vějíře* již zaznívají tóny typické pro *Triumf smrti*. Příznačná je skutečnost, že tento oddíl, ve kterém se Holan nejvíce přibližuje své následující sbírce obrazností, motivy a tematikou, se hlavním poemám *Triumfu smrti* podobá

² Výjimku tvoří báseň *Jeseň* v opatství, v níž provedl Holan několik úprav pro přetisk v antologii *Smrt a sen* a slovo (1965).

³ Vladimír Justl zmiňuje ještě další variantu *Mladosti* (úvodní básně sbírky), kterou básník uveřejnil časopisecky v *Rutheho Cestě* v srpnu 1927 pod titulem *Mědirytina*. In: JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 50.

také rytmickou výstavbou a strofickým členěním. Několik veršů se v básníkově druhé sbírce dokonce v pozměněné podobě objeví. Později se v Holanově tvorbě obdobné „bludné“ verše, přecházející buď doslovně, nebo jako variace ze sbírky do sbírky, stávají dokladem o celistvosti a neustálém vývoji jeho díla.

O básni *Jeseň* v opatství říká Vladimír Justl ve své studii *Triumf smrti Vladimíra Holana*: „Báseň je předzvěstí skladby *Mladost* z druhé knihy *Triumf smrti*, stejně jako jí jsou útržkovité vzpomínky z další básně *Blouznivého vějíře*, nazvané *Ultima Thule*: ‚Hrad Bezděz šuměl nad tvým chlapectvím a jívý drobných hájů / Šál světlé krajiny se vlnil neskonale doubravou [...] Blankytné vzpomínky se zavírají v žaltář veršů podzimních / A v sladký soumrak jeseň partii šachu prohrál jsi // Byls dobrodružně smuten / Obrazy hvězdných adventů zmíraly bouří sněhovou / A vějíř večerní zavál tvůj hořký stín / Na konci světa v dobách vzdálených.‘ [Bagately, s. 41.]“⁴ *Ultima Thule*, severský ostrov popsany Pýtheem z Massilie ve 4. století před naším letopočtem, označovalo ve středověkých geografích místo, které leží na samém okraji našeho světa, nebo dokonce za ním. Básník tento bájný kraj ztotožňuje se ztraceným rájem dětství, jenž se stává později jedním z hlavních témat *Triumfu smrti*. Vladimír Binar se zmiňuje ve svých *Glosách k poetice*⁵ o *Ultima Thule* jako o předznamenání Holanova ostrova *Isola*.⁶

V *Blouznivém vějíři* nalezneme zárodky některých postupů, jež se pro básníka stávají v dalších sbírkách charakteristickými. Vedle poetistických a dekadentních prvků jsou zde již prvky právě holanovské. V rytmické výstavbě veršů jde především o různostopé a mnohostopé jambické verše (například šestnáctislabičné nebo osmnáctislabičné, nalezneme však i verše, které mají více než dvacet slabik), buď pravidelné, nebo místy přerušené daktylem. Dále v této sbírce hraje roli alexandrin a jeho variace (za jejich specifickou formu můžeme ostatně považovat

⁴JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 49.

⁵ V rukopise knihy *Glosy k poetice* se Vladimír Binar zabývá poetikou a interpretací významných českých a francouzských básníků. Jedná se například o Karla Hynka Máchu, Otokara Březinu, Jakuba Demla, Vítězslava Nezvala, Vladimíra Holana, Charlese Baudelaira, Arthura Rimbauda, Stéphana Mallarméa a Guillaumea Apollinaira. Rukopis knihy *Glosy k poetice* je zatím bohužel ve stádiu rozpracování – kromě Binarových poznámek – tzn. úryvků budoucích kapitol, jsou připraveny k redakčnímu a editorskému zpracování autorovy zápisky k přednáškám na FFUK, poznámky studentů z jeho přednášek a seminářů a jejich nahrávky.

⁶ BINAR, Vladimír. *Glosy k poetice*. Kapitola *Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky* (rukopis, nestránkováno).

V souladu s rytmickou a obrazovou výstavbou, předjímajícími budoucí básníkovu poetiku, nalezneme takové rysy samozřejmě rovněž v rovině motivické a tematické. V oddílu Chryzantémy hrají roli například motivy ubíhajícího času, tesknoty a smrti, vzpomínky na dětství a dospívání ve venkovské krajině pod hradem Bezděz, na ztracenou lásku apod.

Už z těchto několika příkladů či náznaků následně Holanovy rytmické výstavby, tropiky a tematiky se dá vyvodit, že „Bláznivý vějíř“ má přece jen své místo ve vývoji Holanovy poezie a nelze ho při jejím studiu zcela opomenout.

1.2. *Triumf smrti* a jeho přepracování

Druhá básníková sbírka – *Triumf smrti* (1930), prošla postupem času značným přepracováním. První vydání *Triumfu smrti* obsahuje tři oddíly: první Zmizelá katedrála zahrnuje báseň Tanec ve vyhnanství a skladby Zmizelá katedrála, Moudrost léta, druhý Granátové jablko skladbu Máj 1927 a básně Hlubina nebezpečnosti, Caput Mortuum, Mrtvá, Vyznání lásky a třetí Triumf smrti skladbu Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti, báseň Milost a báseň v próze Alkéstis.

V první variantě sbírky uvozují jednotlivé oddíly motta z Chateaubrianda, Rossettiho, Jeana Paula, Hebbela a Miliona. Pozdější vydání již tyto citáty neobsahují.

Oddíly Granátové jablko a Triumf smrti jsou ve všech dalších třech přepracovaných verzích sbírky vynechány a pod titulem *Triumf smrti* vychází nadále jen původní první oddíl. Příznačné je, že se eliminované básně a skladby od tří básnických částí prvního oddílu Zmizelá katedrála výrazně tvarově nebo rytmicky odlišují.

V první verzi sbírky je ještě znát vliv poetismu. V tomto období můžeme Holana řadit k tzv. „básníkům smrti“, mnohé společné rysy pozorujeme zejména v Halasově sbírce *Kohout pláší smrt* (1930) a Zahradníčkově *Pokušení smrti* (1930). Jde především o vysokou míru kakofonie a velké množství figur významového rozporu. V oblasti sémantiky potom mají společné téma smrti, existenciální úzkosti, pomíjivosti a prchavosti života, jež básníci varíují v opakujících se motivech a zachycují vypjatými obrazy. Zejména pomíjivost, plynutí času, ale i smrt představují podstatná témata rovněž u Josefa Hory.

Všechny tři texty zachovaného oddílu sbírky Holan výrazně zkrátil a přepracoval – některé strofy odstranil nebo nahradil jinými, další v různém rozsahu změnil. Od druhého vydání sbírky se mění také pořadí: první je opět Tanec ve vyhnanství, následuje Moudrost léta a Zmizelá

katedrála sbírku uzavírá. Ve třetí variantě básník přejmenoval Tanec ve vyhnanství na Mladost, Moudrost léta dostává titul Neotvírej se, sezame...! Ve výsledné podobě tedy *Triumf smrti* obsahuje jednu rozsáhlou báseň Mladost a dvě skladby Neotvírej se, sezame...! (o třech oddílech) a Zmizelá katedrála (o šesti oddílech).

Druhé vydání (1936) tvoří přirozený mezistupeň mezi první verzí sbírky a její výslednou variantou, jak bude ostatně podrobněji níže ilustrováno na příkladech.

Třetí vydání *Triumfu smrti* z roku 1948 básník přepracoval plně ve stylu své zralé poezie (v roce 1965 již upravuje texty pouze nepatrně), ovlivnění poetismem se zcela vytrácí. Celkově se v poémách značně snižuje míra kakofonie a mizí velké množství pochmurných veršů s tematikou smrti a existenciální úzkosti. Holanovy básnické obrazy se zde stávají jemnějšími, náznakovějšími, zároveň se zvyšuje počet metafor, metonymií a symbolů.

Vladimír Binar proměnu *Triumfu smrti* vystihuje takto: „Sbírka se v definitivní verzi mění v triptych poém připomínajících svou hudební formou sonátu.“ A dále: „... jedná se o zvláštní a naprosto svébytnou, dokonce ojedinělou obdobu Apollinairova *Pásma*. A to už svou konfesijní podobou, časovou simultaneitou, proměnami časoprostoru a v neposlední řadě využitím alexandrinu jako výchozího rytmického vzorce, sloužícího básníkovi k jeho *saltum mortale* stejně jako artistům trampolína.“⁸

F. X. Šalda má pravdu, když píše o Holanovi v *Zápisníku*, že má „odvahu strmosti a příkrosti ještě mnohem, mnohem větší než Mallarmé“.⁹ Binar charakterizuje Holanovy sbírky tohoto období třicátých let jako „neosymbolismus“.¹⁰ Na proměnách *Triumfu smrti* můžeme sledovat zrození, vývoj a ustavení tohoto typu tropiky, počínajícího od *Vanutí* (1932). Budu vycházet ze srovnání definitivní verze sbírky, která vyšla v prvním díle Sebraných spisů – *Jeskyni slov* (1965), s prvním vydáním sbírky (1930) s přihlédnutím k vydání druhému (1936).

⁸ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

⁹ ŠALDA, F. X. Říkání o čtyřech básnících. *Šaldův zápisník*. 1933, roč. 5, s. 130.

¹⁰ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

1.3. Rytmická výstavba prvního vydání *Triumfu smrti* (1930)

Jen díky tomu, že básník pořádá slabiky, může tvořit světy.

J.-P. Chausserie-Laprée

Většina básní a skladeb v této sbírce je lyrických, ale ve třech hlavních „poémách“ (Tanec ve vyhnanství, Zmizelá katedrála a Moudrost léta) se jedná vlastně o „příběhy“ či řetězec jejich torz z dětství a dospívání, včetně prožitku prvních lásek. Již v *Triumfu smrti* je však přítomné prolínání lyrického a epického, které se později stává jedním z charakteristických rysů celého Holanova díla.

Tanec ve vyhnanství a Moudrost léta se skládají z pravidelně rýmovaných čtyřveršových strof, verše spojuje střídavý rým, v několika strofách Tanec ve vyhnanství se nachází také rým přerývaný.¹¹ Ve většině strof se buď pravidelně střídají mužské a ženské verše, nebo jsou verše pouze mužské, menší počet strof pak obsahuje jen ženská zakončení, několik strof tvoří méně pravidelná kombinace mužských a ženských.¹²

Východiskem pro Holanův epický verš se zde stává alexandrin. Verše jsou většinou jeho velmi různorodými variacemi, Miroslav Červenka definuje verš téměř celé Holanovy rané tvorby jako „jednoduché strofy s jambickými řádky svobodně (a často radikálně) proměnlivého rozsahu.“¹³ Alexandrin se v nich objevuje buď ve své metricky přesné podobě, nebo jinde se k ní více či méně blíží. Tento tradiční rytmičtý útvar se zde stává nástrojem, na němž básník mistrně preluduje.

„Holan vychází, pokud jde o alexandrin, nepochybně z Otokara Březiny (ovšem nezapomeňme při tom Máchu, a pochopitelně rovněž z francouzských symbolistů – Baudelaira a dalších), který ho bohatě využívá v *Tajemných dálkách*. Alexandrin je pro Březinu

¹¹ Výjimku z pravidelného strofického členění tvoří pouze jeden verš ze skladby Moudrost léta: „a stopy ženských šlépějí, které tkví dosud v půdě vlahé.“, který je osamocený.

¹² Například ve strofách Tanec ve vyhnanství s přerývaným rýmem se objevuje kombinace tří mužských veršů a jednoho ženského apod. Zatímco Tanec ve vyhnanství obsahuje pouze několik strof s výhradně ženskými verši, v Moudrosti léta je jich téměř pětina.

¹³ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 102.

východiskem k volnému verši, jenž se ve své specifické podobě objeví rovněž později u Holana.¹⁴

Místy tyto básnickovy variace alexandrinu přecházejí do mnohostopých jambických veršů, zmiňovaných již ve spojitosti s *Blouznivým vějířem*. Dlouhé veršové útvary souvisí s básnickým typem, k němuž se Holan blíží. Tento druh verše byl charakteristický pro symbolistické básníky. Březina ostatně Holana velmi ovlivnil rovněž v oblasti obraznosti, a to zejména bohatou tropikou, četností oxymór a častým spojováním abstrakt a konkrét. Mezi další příznaky symbolismu nepochybně patří zdůrazňování slov velkými písmeny. Za přímý odkaz na Březinu pak můžeme považovat opakující se výrok „je šťastno žítí přec“ – nepochybně variací jeho „sladko je žítí!“

Červenka popisuje vznik mnohostopého jambického verše u Březiny: „V posledních letech století se mnoho uvažovalo o [...] jasně konturovaném tvaru, který by přesto nebyl opakováním ustálených formulí. Jedním z Březinových experimentů orientovaných tímto směrem je od *Větrů od pólů* mnohostopý jambický verš, obvykle ve čtyřverších, s pravidelnými rýmy. Tento veršový typ navazuje na alexandrin, v předchozí sbírce ještě používaný. Rozsah řádky se však rychle zvětšuje na 7, 8, 9, v torzu šesté sbírky výjimečně až na 11 stop [...].“¹⁵

Jak jsem uvedla výše, Vladimír Binar nazývá Holanovy sbírky tohoto období třicátých let ve svých rukopisných Glosách k poetice „neosymbolismem“, přičemž k zrození tohoto druhu poetiky dochází právě v *Triumfu smrti*.

V celé sbírce hraje podstatnou roli také jambický oktosylab a jeho variace, mající šest až devět slabik. Mnohostopé verše ostatně velmi často dělí cézura na dvě poloviny, rozdělením takového verše by pak vznikly dva oktosylaby.

Koexistence alexandrinu, tradičního rytmického útvaru epiky, a oktosylabu, verše lidové písně, patří mezi prostředky, které přímo souvisí s prostupováním lyrického a epického v Holanově poezii.

V Tanci ve vyhnanství i v Moudrosti léta se navíc jako máchovská odezva objevuje také rýmovaný pětistopý jamb.

¹⁴ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

¹⁵ ČERVENKA, Miroslav: *Z večerní školy versologie II, Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace 90. let*. Pardubice: Akcent, 1991, s. 63.

V obou poémách jambický rytmus narušuje daktyl, daktylotrochej, v některých verších také trochej. Časté jsou zejména dva daktyly na cézuře verše, které představují jeden z prvků rytmické výstavby verše, jimiž se Holan blíží Máchovi. Tento básník je Holanovi inspirací rovněž v ostatních rovinách poetiky – zejména vysokým počtem obrazných pojmenování a figur významového rozporu, rovněž pak v rovině tematické – *Triumf smrti* i Máchův *Máj* můžeme vystihnout jako zpěv existenciální úzkosti.

Tanec ve vyhnanství se od Moudrosti léta liší četností mnohostopých veršů. Zatímco Tanec ve vyhnanství obsahuje přibližně 27 % patnácti a víceslabičných veršů, v Moudrosti léta má patnáct a více slabik zhruba polovina veršů, navíc v ní narozdíl od Tance ve vyhnanství najdeme i více než dvacetislabičné verše.

Dalším rozdílem je pravidelnější strofická kompozice první poémy – ve většině čtyřverší je vždy druhý verš oktosylab – nejčastěji jeho šestislabičná, případně sedmislabičná varianta. Ostatní verše těchto strof tvoří různorodé variace na alexandrin a mnohostopé verše, výjimečně pětistopý jamb.

Verše ve čtyřveršových strofách *Zmizelé katedrály* spojuje většinou pravidelný střídavý rým, roli zde však hraje rovněž rým přerývaný. V této skladbě není taková rytmická variabilita jako u zbývajících dvou poém, ve většině veršů se střídá sedmislabičný jamb s šestislabičným (ženský verš s mužským)¹⁶, nedochází k tak častému narušování jambického metra jako v *Tanci* ve vyhnanství a *Moudrosti léta*. *Zmizelá katedrála* však obsahuje větší počet čistě trochejských veršů – celkem osm (v *Tanci* ve vyhnanství se nachází pouze dva a v *Moudrosti léta* žádný).

Velká část veršů má přesah, což naznačuje možnost považovat vždy dva verše za dvě kóla alexandrinu – jejich sloučením vzniká alexandrin. Tento tradiční rytmický útvar se zde vlastně proměňuje ve varianty oktosylabu (osmislabičné a devítislabičné verše se ve *Zmizelé katedrále* také objevují). Již v prvním vydání *Triumfu smrti* je tedy patrné napětí mezi „písňovým veršem“ a alexandrinem, které se stane jedním ze základních stavebních principů Holanova *Vanutí*.

Vladimír Binar k tomu glosuje: „Variace oktosylabu střídající se s variacemi alexandrinu se objevují již u poetistů, například u Nezvala v *Abecedě* nebo v básni *Klára* a dalších. Je to

¹⁶ Několik strof obsahuje pouze verše mužské nebo naopak ženské, některé pak jejich méně pravidelnou kombinaci.

možné považovat za vliv Čapkových překladů francouzské poezie, francouzské sylabické rytmiky – viz Apollinairův alexandrin a oktosylab.^{17, 18}

Příznačné je, že se básně a skladby z eliminovaných oddílů *Granátové jablko* a *Triumf smrti* od tří básnických částí prvního oddílu *Zmizelá katedrála* výrazně tvarově nebo rytmicky odlišují.

Výjimku tvoří skladba *Máj 1927*, ta má však narozdíl od *Zmizelé katedrály*, jíž se nejvíce podobá, převažující frekvenci přerývaného rýmu a méně pravidelný počet strof v jednotlivých zpěvech.

Básně *Hlubina nebezpečnosti* a *Vyznání lásky* by se daly zase popsat obdobně jako *Tanec ve vyhnanství* a *Moudrost léta*. Zřetelně se však od hlavních poém sbírky liší svou délkou – obsahují pouze sedm strof (*Hlubina nebezpečnosti*) a čtyři strofy (*Vyznání lásky*).

Další typ tvoří skladby a básně s méně pravidelným strofickým členěním – například báseň *Mrtvá* a skladba *Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti*, u nichž nejsou výjimkou ani strofy obsahující více než dvacet veršů, zároveň však v *Písni o ztrátě, rozkoši a smrti* nalezneme i strofy o dvou verších.

Rovněž v oddílech *Granátové jablko* a *Triumf smrti* je rytmus jambický, narušovaný daktylem, daktylotrochejem, někdy i trochejem. Výjimečně se objeví čistě trochejský verš.

Opět hraje velkou roli oktosylab a alexandrin, jejich variace a verše mnohostopé. Vyskytuje se také pětistopý jamb. V básni *Mrtvá* tvoří dokonce přibližně polovinu z celkového počtu veršů: střídá se s alexandrinem a jeho variacemi. „Co se týká kombinování těchto dvou tradičních rytmických útvarů a rýmování pětistopého jambu, Holan se nepochybně inspiroval u Karla Hynka Máchy.“¹⁹ Rýmovaný desetislabičný a jedenáctislabičný jambický verš využívá ve třicátých letech ostatně též Jan Zahradníček.

Závěr Triumfu smrti se tvarově odlišuje od předchozích básní a poém – sbírku zakončuje báseň v próze s titulem *Alkéstis*. Jedná se o dopis dedikovaný Slečně Slávce Dostálové.

¹⁷ BINAR, Vladimír. *Glosy k poeťice*. Kapitola *Hadry, kosti, kůže* Holanovy poeťiky (rukopis, nestránkováno).

¹⁸ Ukázky a podrobnější analýza budou následovat v kapitole srovnávající vybrané pasáže z prvního a definitivního vydání *Triumfu smrti*. Oddílům, které básník v pozdějších vydáních *Triumfu smrti* vynechává, se budu věnovat pouze stručně.

¹⁹ BINAR, Vladimír. *Glosy k poeťice*. Kapitola *Hadry, kosti, kůže* Holanovy poeťiky (rukopis, nestránkováno).

1.4. Vývoj rytmické výstavby a její finální podoba v *Triumfu smrti* (1965)

Na vývoji rytmické výstavby poém *Mladost*, *Neotvírej se, sezame...!* a *Zmizelá katedrála* můžeme sledovat, jak se zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztahu k sémantice.

Zatímco v básni *Mladost* zůstává pravidelnost čtyřveršového strofického členění, do skladby *Neotvírej se, sezame...!* přibývají tři šestiveršové strofy rýmované postupným rýmem.²⁰ V proměnách veršů²¹ těchto dvou poém jsou zřejmé dvě tendence – zkracování veršů²² (zejména čtrnácti a víceslabičných) a přibližování metru alexandrinu, na dvacet změněných veršů se stává metricky čistým alexandrinem. Co se týká délky veršů, téměř v polovině případů dochází ke zkrácení, čímž se velmi často verše přiblíží slabičně alexandrinu. Čtyřicet procent veršů má shodnou délku jako v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930), u pouhých jedenácti procent dojde k prodloužení, díky němuž se také některé verše mění v alexandrin. Procentuálně tedy narůstá zastoupení kratších veršových útvarů.²³

Zkracování veršů souvisí s proměnou tropiky sbírky – zejména s větší hutností výrazu, projevující se kumulací tropů a vyšším počtem symbolů, což vede ke „zhuštění“ koncentraci významů.

Přes tendenci přibližování metricky k alexandrinu v několika případech dochází k novému trochejskému narušení, nebo se dokonce výjimečně objevuje na místě verše jambického verš trochejský. Některé rytmické změny zdůrazňují básnickou sémantiku. Například verš: „Stín zatím vzrůstá, vzrůstá, jednou zposupní...“ z *Moudrosti léta* (1936) je

²⁰ Básník však vynechává osamocený verš, který tvořil odchylku od pravidelného strofického členění *Moudrosti léta* v prvním vydání *Triumfu smrti*. Co se týká mužských a ženských veršů, v *Mladosti* se oproti *Tanci* ve vyhnanství zvyšuje počet strof obsahujících pouze ženské verše; ve skladbě *Neotvírej se, sezame...!* se snižuje počet strof se zakončeními výhradně mužskými i strof se zakončeními jen ženskými ve prospěch strof, kde se oba typy pravidelně střídají.

²¹ Analyzovala jsem proměněné verše ze strof, jež se alespoň částečně shodují s prvním vydáním *Triumfu smrti* (1930).

²² Jako změnu délky verše hodnotím zkrácení nebo prodloužení nejméně o jednu stopu.

²³ Ve skladbě *Neotvírej se, sezame...!* nejvýrazněji narůstá počet oktosylabů a variací na oktosylab (o více než 10 %) a počet pětistopých jambů (přibližně o 7 %), v poémě *Mladost* se pak zvyšuje počet pětistopých jambů o více než 11 %.

metricky přesným alexandrinem, v Neotvírej se sezame...! (1965) zní takto: „Stín ale zatím vzrůstá, vzrůstá a jednou zposupní...“, ikty jsou na slabikách 2 4 6 8 11 13 15. Slovy „ale, a“ se verš prodlužuje, metrum alexandrinu je vložení spojky „a“ záměrně narušeno, tím se přerušuje také plynulost a melodičnost verše – rytmus pak více umocňuje jeho sémantické vyznění.

Nezanedbatelný počet veršů – přibližně třetina – má shodný rytmus jako v prvním vydání, přestože slova v nich básník různou měrou mění.

O výrazném vztahu mezi rytmickou výstavbou a sémantikou Holanovy poezie dokládá, že v poémách Mladost a Neotvírej se, sezame...! se přibližně ve dvou třetinách případů změna rytmu shoduje se změnou sémantiky – rytmus definitivní verze je odlišný od první varianty a sémantika také odlišná či posunutá nebo je rytmus shodný a sémantika také do značné míry shodná.

Uvedené tendence se pokusím ilustrovat na úryvcích z obou poém²⁴:

Tanec ve vyhnanství (1930):

1. Pekařský vůz se něžně kymácel. Nazítří přselo Xxx Xx Xx Xxx Xxx Xx X	16 1 4 6 8 11 14 16
2. pianissimem též, Xxx Xx X	6 1 4 6
3. pak již to byl jen hastrman, kterému slunce zapadlo, Xxx Xx Xxx Xxx Xx Xx X	16 1 4 6 9 12 14 16
4. děšť dřímá ve svlačcích, na vše to vzpomeneš, x Xx Xxx Xxx Xx X	12 2 4 7 10 12
5. kvet netřesk na hřbitově uprostřed monogramů zemřelých x Xx Xx Xx Xxx Xx Xx Xx X	17 2 4 6 8 11 13 15 17
6. za průsvitného klekání, Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
7. pár holoubat jsem dostal toho dne pro radost z nich, x Xx Xx Xx Xx Xx Xx X	14 2 4 6 8 10 12 14

²⁴ U veršů, které přecházejí do definitivní verze ve shodné podobě, uvádím rozbor rytmu pouze u prvního vydání.

8. však na hrobech jsem miloval jak slavík skonání. 14 | 2 4 6 8 10 12 14
x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

Mladost (1965):

1. Pekařský vůz se něžně kymácel. Nejasný smutek zval 16 | 1 4 6 8 11 14 16
Xxx|Xx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|X

2. houpáním k vilnosti, 6 | 1 4 6
Xxx|Xx|X

3. jako by do světla už nyní, nyní vál 12 | 1 4 6 8 10 12
Xxx|Xx|X||x|Xx|Xx|X

4. vítr určený noci... 7 | 1 3 6
Xx|Xxx|Xx

5. Kvet netřesk na hřbitově uprostřed monogramů zemřelých

6. za průsvitného klekání,

7. pár holoubat jsem dostal toho dne pro radost z nich,

8. skoro jak prs cítívám dosud jejich zlekání. 14 | 1 4 6 8 10 12 14
Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

Moudrost léta (1930):

1. aneb jak, domů vrátiv se, bažanty krmíš pšenicí 16 | 1 4 6 9 12 14 16
Xxx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|Xx|X

2. i krůty s perličkami, jež se shromáždily, 13 | 2 4 6 8 10 12
x|Xx|Xx|Xx||Xx|Xx|Xx

3. a jen se ohlédneš, pak spatřit má tvůj zrak melounů kytici 18 | 1 4 6 8 10 12 14 16 18
Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

4. začerstva natrhaných, žlutavou sonatinu v chvíli. 16 | 1 4 6 8 11 13 15
Xxx|Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx|Xx

5. Na straky někdy v sadě puškou namíříš. I stane se, 16 | 1 4 6 8 10 12 14 16
Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

6. že na podzim brok můžeš nalézt, x Xx Xx Xx Xx X	10 2 4 6 8 10
7. brok zbloudilý v jablku tam. Ach, opatrně češeš ovoce, x Xxx Xxx Xx Xx Xx Xx Xx X	18 2 5 8 10 12 14 16 18
8. to jádérka a brok je slyšet hrkati. x Xx Xx X x Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12

Neotvírej se, sezame...! (1965):

1. aneb jak, domů vrátiv se, bažanty krmíš pšenicí	
2. před květy dahlií, tak krásných na líčko, Xxx Xx X x Xx Xx X	12 1 4 6 8 10 12
3. a jen se ohlédneš, zříš, jak páv, pěnicí Xxx Xx X x Xx Xx X	12 1 4 6 8 10 12
4. systém svých jisker, šílí maličko. Xxx Xx Xx Xx X	10 1 4 6 8 10
5. Na straky někdy v sadě puškou namíříš. I stane se, že přešlý Xxx Xx Xx Xx Xx Xx Xx Xx Xx Xx	19 1 4 6 8 10 12 14 16 18
6. a zbloudilý brok můžeš nalézt na podzim x Xx Xx Xx Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12
7. v jablku tam. A zatřeseš-li, Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
8. brok s jádry zahrká, ač velmi cizí jim... x Xx Xx X x Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12

Ve čtyřveršových strofách Zmizelé katedrály zůstává v naprosté většině přepracovaných veršů rytmus shodný bez ohledu na sémantické změny. V případech, kde se rytmus mění, dochází nejčastěji k zpravidelnění jambického metra nebo pouze k drobnému prodloužení či zkrácení verše.²⁵ Domnívám se, že je tomu tak, protože skladba má pevný rytmický tvar již od prvního vydání. „Důvodem toho víceméně pevného rytmického vzorce je nepochybně

²⁵ Výjimku tvoří jen dva verše nově narušené trochejem.

„písňovost“ této skladby, která nemůže mít už kvůli tomu onu rytmickou variabilitu jako „příběhovost“ předešlých skladeb. Zároveň ji ovšem s nimi spojuje ono rozlomení alexandrinu, tedy jiný druh či podoba „variability“.“²⁶ Ke zpravidelnění přispívá rovněž snížení počtu strof rýmovaných přerývaným rýmem ve prospěch rýmu střídavého.²⁷

Zmizelá katedrála (1930):

1. Sedmnáctého září Xxx Xx Xx	7 1 4 6
2. přšelo v pahorcích, Xxx Xx X	6 1 4 6
3. zda víte ještě? Maří x Xx Xx Xx	7 2 4 6
4. pád kapky na dlaních, x Xx Xx X	6 2 4 6
5. pro hvězdu ticho kolmé Xxx Xx Xx	7 1 4 6
6. strmí tak pobožně. Xxx Xx X	6 1 4 6
7. Zas padla krůpěj, prolne x Xx Xx Xx	7 2 4 6
8. a klesá k nehtu, žhne. x Xx Xx X	6 2 4 6

Zmizelá katedrála (1965):

1. Sedmnáctého září	
2. přšelo v aróma Xxx Xx X	6 1 4 6

²⁶ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

²⁷ Nejedná se však o tendenci platnou v celém Triumfu smrti, v básni Mladost se naopak zastoupení přerývaného rýmu o několik procent zvyšuje a v Moudrosti léta přibývají ony tři strofy rýmované postupným rýmem.

3. a do všeho, co v tváři x Xx Xx Xx	7 2 4 6
4. i jaro má... x Xx X	4 2 4
5. Tak mladost podzim snímá x Xx Xx Xx	7 2 4 6
6. v obličej, jenž se smek. Xxx Xx X	6 1 4 6
7. Zas padla krůpěj, hřímá x Xx Xx Xx	7 2 4 6
8. v čechrání fialek. Xxx Xx X	6 1 4 6

1.5. Vývoj instrumentace verše v *Triumfu smrti*

Vnitřní rytmus je vázán něčím jiným než stopami, je to vlastně přirozený rytmus řeči.

Bagately X, s. 422

Instrumentace verše je pro Holanovu poezii podstatná ve všech jejích podobách. Eufonie a kakofonie tvoří často výrazné sémantické činitele. Pojem instrumentace verše chápu ve smyslu Červenkovy definice, již nalezneme v jeho *Dějínách českého volného verše*: „**instrumentace hlásková** – Umělecké využití konfigurací hlásek a hláskových skupin nebo posunů v jejich četnosti. Jejím nejsystematičtější rozbohem u nás je práce J. Mukařovského o Máchově Máji z r. 1928. Pro označení opakování hlásek ve vztahu k veršovému členění a rytmu se tu užívá pojmenování *eufonie*, to však se běžně vztahuje jen na hlásková seskupení ladná, příjemná. K hláskové instrumentaci je nutno počítat i výběr a uspořádání hlásek vedoucí k zvukovým efektům nelibým (kakofonie), k napodobení reálných zvuků apod. Hláskově podobná slova uvádí poezie i do vztahů významových. [...]“²⁸

²⁸ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 240.

V básních se prosazuje instrumentace vertikální i horizontální, shody hlásek a jejich uskupení se kombinují se zvukovými figurami. Ukázkou uvádím analýzu strofy z pátého zpěvu skladby *Máj 1927*:²⁹

1. do něhy alabastru
2. vás večer odstínoval,
3. do něhy něžných sněhů
4. vás šepot ovál.

1. plán: anafora – 1. a 3. verš: do něhy
– 2. a 4. verš: vás
– připojuje se vertikální eufonie z 1. verše: as x vás x vás
2. plán: aliterace – 2. verš: vás večer
3. plán: paronomázie – 3. verš: něhy něžných
4. plán: střídavý rým – rýmové echo – 2. a 4. verš: odstínoval x ovál
+ chudý vnitřní rým, který se vertikálně připojuje z 1. verše: al x oval x ovál
5. plán: vnitřní rým – rýmové echo – 3. verš: něhy x sněhů
6. plán: slabičná epanadiploze – 2. verš: vá x va
– 4. verš: vá x vá
+ v rámci tohoto plánu je slabika vá (va) zároveň anaforou i epiforou
7. plán: uvnitř 3. a 5. plánu lze rozlišit oscilaci předních samohlásek i a e podle střídavé struktury ABAB – 3. verš: [e] [i] [e] [í] [e]
8. plán: v souvislosti s 6. plánem lze popsat oscilaci samohlásek a (á) a e podle obkročné struktury ABBA – 2. verš: á e e a
– 4. verš: á o o á
9. plán: konsonantický epizeuxis s a jeho palatalizované podoby – 4. verš: vás šepot
10. plán: konsonantický řetězec tvořený výskytem dvou souhlásek ve střídavém pořadí –
2. verš: v s v s v
11. plán: vertikální eufonie – opakování dvojice hlásek s a t – 1. a 2. verš: st [t]s

²⁹ Při rozbořech struktury instrumentace veršů se budu opírat zejména o přístup francouzské literární vědy, jak ho shrnuje Jiří Pistorius v knize *Doba a slovesnost*.

12. plán: vertikální eufonie naplňující schéma střídavého rýmu – 1. a 3. verš: u [ú]
 – 2. a 4. verš [ot] ot
13. plán: vertikální opakování konsonantu s ve všech verších: s s s s s

Vysoká frekvence určitých hlásek ve verších se může pojit s jistými motivy – například motiv letu či vertikálního prostoru se pojí se samohláskou í: „nad rozbitou krabicí doutníků vynesli se lyšaji“, „v ten čas již sluky koketují s večernicí“; hlásky **á**, **ou** a **ž** s tesknou náladou: „sounrak se stává žalmistou“ (Tanec ve vyhnanství) apod.

V první verzi *Triumfu smrti* Holan často využívá kakofonii, která podporuje vyznění sbírky jako zpěvu existenciální úzkosti. Doložím na ukázkách. Tučně vyznačuji příklady hlásek a jejich skupin, jež v básni kakofonii utvářejí.

z Písně o ztrátě, rozkoši a smrti:

z té **kruté** lásky nic mi nezbylo, čím bych se znovu bál
 v plížení **žár**livém a bludném k zadušení
 v záclonách **spouště**ných, jež nejistota hanbou **z**plení,
při hlasu **smlčeném**, **trč**ícím kol jako zed' **hř**bitovní
 v **přísahách sražených** a v hadím syčení,
 zoufalstvím **jara**, které odvázejí na **poprav**ní káře **prokletí**,
 půvabem **krás**, **ponorných** však, když nejbliž byly ti.
 Mák nízký **tr**hal jsem. A v žízni přiváněl,
 ani dne **sedmé**ho šílenství neutichlo, snem jsem proletěl,
 havrani **šturmuj**í, **skuhravé** máry nesou lunu,
zrada je **sychravá** a pláště nebylo. Napjal jsem ozvěn **strunu**
 a naslouchám: jedna je Růže, jedna **Smrt**; ostatní růže, **smrti** ostatní
 kolem té Jedné dozníváním navždy zní.
 Tak věčně růže na **hrob** kladem, tak „navždy“ k slovu „**ztracen**“,
 by těm, kdož nejsou víc, před hodin senátem byl ozvěnou čas splácen.

závěrečná strofa skladby Zmizelá katedrála (1930):

obklíčen posádkou, jež šeptá **Smrt**
a míří ručnicí,
padám na **sarkofágu**
umrlčí kytici.

V přepracováních *Triumfu smrti* se frekvence kakofonie v souvislosti s proměnou sémantiky postupně značně snižuje. Mnohé strofy obsahující kakofonně vypjaté obrazy jsou v pozdějších variantách *Triumfu smrti* vynechány, v různém rozsahu proměněny nebo nahrazeny jinými strofami. Sbírka získává na melodičnosti a zpěvnosti, přibližuje se tak instrumentací verše Holanově lyrice 30. let. Pro srovnání uvádím opět poslední strofu skladby Zmizelá katedrála z definitivní varianty sbírky. Kvůli přehlednosti vyznačuji tučně pouze příklady hlásek a hláskových skupin podílejících se na výstavbě eufonie veršů.

závěrečná strofa skladby Zmizelá katedrála (1965):

nově i čas... **Ten neskonale**
chraň cit a jeho van.
Vždyť, mučen, žil by dále,
však **zmírá, zpytován.**

1.6. Vývoj výstavby rýmů v *Triumfu smrti*

Konstantu instrumentace verše *Triumfu smrti* tvoří koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují i uvnitř a na začátku veršů, někdy jde přímo o vnitřní a čelní rýmy. Drtivá většina veršů je pravidelně rýmována.

Naprostou většinu veršů (88 %) poémy Tanec ve vyhnanství pojí rým střídavý, v několika případech ho nahrazuje rým přerývaný. Ve skladbě Zmizelá katedrála se přerývaný rým vyskytuje mnohem častěji, přestože rým střídavý zde stále zcela dominuje (70 %). Oproti tomu všechny verše skladby Moudrost léta jsou rýmovány bez výjimky střídavě.

Za příznačnou považují skutečnost, že výstavbu rýmů v básních a skladbách vynechaných oddílů sbírky tvoří často jiné schéma než rým střídavý. Například verše básně *Mrtvá* a skladby *Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti* spojují rýmy sdružené, výjimečně přecházející do rýmu tirádového.

Co se týká počtu slabik, podílejí se na instrumentaci *Triumfu smrti* rýmy chudé i dvouslabičné, asonance pojí rovněž slova tříslabičná, buď s dalšími tříslabičnými nebo s několika slovy kratšími, například: „jsem se tmou x sněženkou“.

Instrumentaci verše dále utvářejí aliterace, gramatické rýmy, místy také rýmy bohaté, štěpné, rýmová echa, rýmy useknuté, myšlenkové, exotické, onomatopoeie atd.

Velmi často se vyskytují rýmy metatetické a neúplné, v jiných případech se shoduje na koncích veršů pouze jedna hláska, jistá disharmoničnost takovýchto rýmů podporuje vyznění sémantických rovin *Triumfu smrti*.

V definitivní verzi sbírky se ve skladbě *Zmizelá katedrála* zřetelně snižuje frekvence přerývaného rýmu ve prospěch rýmu střídavého (přibližně o 10 %), čímž skladba získává na zpěvnosti. Oproti tomu v básni *Mladost* se přerývaný rým objevuje častěji (přibližně o 6 %) než v prvním vydání a ve skladbě *Neotvířej se, sezame...!* nově přibývají tři šestiveršové strofy s verši spojenými postupným rýmem. Dochází tedy k jistému sjednocení rýmové výstavby všech tří poém.

V souvislosti s větší melodičností, zpěvností výsledné varianty *Triumfu smrti* a hlavně v souladu s proměnou básnické sémantiky sbírky se mění také rýmy. Zpěv existenciální úzkosti z roku 1930 se postupně v přepracováních blíží zralější, vyrovnanější Holanově poezii. V rovině výstavby rýmů se tato proměna projevuje takto: ubývá případů, kdy verše pojí pouhá asonance a výrazně roste počet dvouslabičných rýmů.

Již v básníkově rané tvorbě se začínají objevovat prostředky, jež se pro jeho poetiku později stávají charakteristickými. Jedná se zejména o neologismy, které představují další doklad souvislosti mezi rytmickými strukturami a sémantikou. Například už v druhé verzi *Triumfu smrti* upravuje Holan slovo „zničený“ na „zničelý“, aby mohlo tvořit rým se slovem „křičelý“. V pozdějších sbírkách mají neologismy často funkci eufonickou či kakofonickou nebo jsou součástí rýmového schématu strofy – podílejí se tedy na rytmické struktuře verše, současně však slouží významové přesnosti. Podobně básník pracuje rovněž s archaismy, ukázkou uvádím verš

ze skladby Neotvírej se, sezame...! z poslední varianty *Triumfu smrti*: „V sebe se vrátily i kladivo i tesla“ (rýmová dvojice se „vznesla“).

Na přepracování sbírky můžeme sledovat, jak proměna jednoho verše ovlivní verš pojený k němu rýmem. Například verše z *Moudrosti léta* (1930): „Dvě stě let šumělo v lipách. Tehdy jsem vryl do sladké kůry stromu, /.../ mnoho let minulo, vím v sežehujícím stonu,“ znějí ve vydání z roku 1936 takto: „Dvě stě let v lipách šumělo. Tehdy jsem vryl do sladké kůry pni, /.../ Stín zatím vzrůstá, vzrůstá, jednou zposupní...“

1.7. Básnické figury v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930)

Jedno slovo hledá druhé, aby se milovala. To je báseň. I slova souloží.

Bagately X, s. 424

a) zvukové figury

Na instrumentaci verše u Holana participují především: anafora, epanastrofa a epanadiploze, objevuje se i epifora (tato figura se však nevyskytuje ani v jedné ze tří poém přecházejících do dalších vydání sbírky). Anafory mají úlohu rytmizační, jejich velká četnost v *Triumfu smrti* souvisí rovněž s vlivem poetismu a asociativní metodou – jedním ze zásadních stavebních prostředků sbírky. Holan rozehrává vír obrazů, vzpomínek a představ, jež často spojuje pomocí anaforické řady vytvářející litanickou konstrukci. Tento postup mohl znát z Apollinairova Pásma, které mělo na českou poezii 20. a 30. let velký vliv. Ukázkou uvádím pasáž z *Moudrosti léta*:

hry mlh mít na břehu za společníky,

hry mlh s podobou Degasových tanečnic a vody van.

Tak vidím tě, jak páchneš puškvorcem,

jak směrem udice jsi trochu kolébán,

jak smekneš pohledem na vlny věčný lem

aneb jak, domů vrátiv se, bažanty krmíš pšenicí

Velkou roli hrají také epizeuxis a paronomázie, podílejí se na rytmičtější verši, současně dochází ke stupňování, zdůrazňování významu opakujícího se slova nebo slov. Například ve skladbě Máj 1927 epizeuxis často ve spojení s exklamací posiluje naléhavost veršů: „Naposled, naposled!“, „loučení, loučení“, „Sbohem, sbohem, je listopad, / a vy jste na jaře!“ Výstavba některých strof v této poémě se celá zakládá na paronomázii:

Tma tmí se jako pomsta,
kterou jsem zmámený,
spanilá spanilosti,
kameni kamenný!

Někdy básník působení paronomázie ještě násobí: „na těle tlícím již i červů tlení“ (Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti). Sluší se poznamenat, že v prvním vydání *Triumfu smrti* se jedná teprve o zárodky budoucích Holanových postupů – již zanedlouho se stává jeho poetika mnohem komplikovanější a rafinovanější, figury se kombinují s tropy, ty se zase kříží mezi sebou.

V kompozici mnoha básní Holan využívá refrénů a paralelismu, spolu s variacemi oktosylabu upozorňují tyto stavební prostředky na básníkův vztah k lidové poezii. Kromě napomáhání zpěvnosti veršů, mají refrény a paralelismus důležitou funkci sémantickou. Například v Moudrosti léta pomáhají vnášet do básně pohyb a běh času, první zpěv skladby začíná verši:

Byl podvečer, divadlu venkovskému podobající se,
oblaka barokní štěpníci mizela,
neznámý povoz čekal před závorami železnice
a stáda býčků simenských se svahelem toulala –

to západ sluneční, v týchž barvách, jež můj přítel Maxim nosíval

O deset strof dále se tytéž motivy navrací:

podvečer ten divadlu venkovskému podobal se,
oblaka barokní štěpníci mizela,

nádražní závory jsou zdviženy, koleska čekající dala se v pohyb zase
a stáda býčků simenských se domů loudala.

Jak rychle dovede slunce zapadnout, když záchvěv stopujeme,

V první variantě *Triumfu smrti* tak nacházíme počátek Holanova kompozičního postupu, který se stává charakteristickým pro jeho pozdější dílo. V poémách, jako jsou *První testament* nebo *Terezka Planetová*, se opakování určité pasáže objevuje i o několik desítek strof později – verše bývají pozměněny a často se v nich skrývá pointa některé z významových vrstev celé skladby, jež takto vystupuje do popředí z kontextu ostatních veršů. Tuto metodu využívá později Holan v kompozici svých *Příběhů* z 50. a 60. let.

Některé verše dokonce přecházejí buď doslovně nebo v pozměněné podobě ze sbírky do sbírky, což je dokladem celistvosti a neustálého vývoje básnickova díla. Dokládá to také název sbírky *Na postupu*, který by se dal vztáhnout na celou Holanovu tvorbu.

b) syntaktické figury

Podstatný kompoziční prvek některých básní tvoří gradace. Antiteze opět upomíná na postupy typické pro lidovou slovesnost, ve skladbě *Máj 1927* se navíc kombinuje s refrénem:

Zůstaňte! To není půlnoc,
čím stesk pojednou sáh,
to je mé poděšení,
až zmizíte po špičkách,

to je mé poděšení
a mého hlasu hlas,
abyste neodešly
a nepohřbil mne čas,

Frekventovanou syntaktickou figurou je básnické přirovnání, to se vyskytuje v Holanových verších buď samostatně, nebo se podílí na výstavbě básnických obrazů v kombinaci s obrazným pojmenováním či pojmenováními.

c) slovosledné figury

V kompozici některých poem využívá Holan paralelismus, zmiňovaný již v souvislosti s refrénovitostí.

Výrazné metrické prostředky představují inverze a anastrofa, které často napomáhají k zachování jambického metra nebo pravidelnosti rýmového schématu, například: „a mladou kletbou stár zapláčeš nad své rakve víkem.“ (Moudrost léta).

d) eliptické figury

Apoziopeze se objevují již v prvním vydání *Triumfu smrti*. Později se tato eliptická figura stane pro Holanovy básně příznačným stavebním postupem, jenž podporuje významovou otevřenost jeho poezie. Z básně v próze Alkéstis: „A taková je neděle Vašich prstů, že mi hladíte vlasy, abych nevzlykal – – –“

e) myšlenkové figury

Mezi významné myšlenkové figury patří řečnická otázka, časté jsou zejména otázky vlastní, na něž básník sám hledá odpovědi, ukázkou uvádím verš z Tance ve vyhnanství: „lze ukončit hřích první sněženkou?“ Žízeň po poznání skrytých tajemství jevů a věcí hraje v Holanově poezii nezastupitelnou roli.

V *Triumfu smrti* se výrazně prosazuje rovněž apostrofa, vysokou frekvenci apostrof můžeme sledovat například ve verších druhého zpěvu Moudrosti léta, jež velmi často oslovují Maxima – Holanovo alter ego.

Příteli Maxime, jsi hvězdářem a zahradníkem ticha,
Kristovu hlavu máš od Tiziana,
v kruzích tvých úvah Múza pastýřská tě hovořiti slýchá,
já viděl ji, když přišel jsem, byla to ona sama

Apostrofy se však vážou také ke smrti, hvězdám, luně..., již v první variantě sbírky nacházíme oslovování abstraktních pojmů.

Četně verše umocňují také exklamace.

f) hodnotící figury

Neodmyslitelnou součástí Holanova lexika tvoří poetismy a eufemismy. Zjemňující výrazy využívá básník zvláště ve verších s motivy smrti, například: „mrazivý panny sen“ (Mrtvá) nebo „chřadnu při pomyslení / na krásné zajetí.“ (Máj 1927).

g) figury významového rozporu

Především oxymóra a paradoxy představují jeden ze zásadních stavebních prvků Holanovy poetiky. Ve svém básnickém deníku Lemurii doslova píše: „Jsi bez rozporů? Jsi bez možností.“ Výsledné obrazy často vznikají kombinací figury významového rozporu a metafory nebo metonymie. Hojně využití oxymór a paradoxů přímo souvisí s Holanovou rozpolceností mezi nicotou a „nepomíjejícím vědomím milostného vztahu poezie k životu.“³⁰ Značný výskyt oxymór spjatých s temnými básnickými obrazy ostatně ve třicátých letech charakterizuje také poezii ostatních „básníků smrti“ zejména sbírky Františka Halase *Kohout plaší smrt* (1930) a Jana Zahradníčka *Pokušení smrti* (1930).

Protože se tyto figury často kombinují s tropy, budu se jim podrobněji věnovat v kapitole o Holanově tropice.

1.8. Básnické figury v definitivní verzi *Triumfu smrti* (1965)

Nejpatrnější změnou v oblasti využití básnických figur se stává mnohonásobné navýšení počtu apoziopézí. Pomocí nich podporuje Holan významovou otevřenost své poezie, která souvisí rovněž se „zhuštěnou“ koncentrací významů, vytvářenou kumulováním a kombinováním tropů. Frekvence obrazných pojmenování ve výsledné podobě sbírky také velmi výrazně roste. Svou poetiku básník charakterizuje: „Dávám přednost skice, neomezuje, je prostorem pro fantazii.“³¹ Klíčovou roli apoziopéze dokládá skutečnost, že se stala součástí titulu jedné z poém – Neotvírej se, sezame...!. Ukázkou uvádím verše ze Zmizelé katedrály (první vydání *Triumfu smrti* je neobsahovalo, ve druhém již byly zařazeny ve shodném znění): „kdos jiný sliby střese... / Hlouček nějakých slov / příběhne... Skryjeme se, / slyšet, co říkají —“.

³⁰ FUČÍK, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich, 1994, s. 415.

³¹ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 422.

S celkovým posunem k sémantické otevřenosti souvisí také větší množství „řečnických“ otázek, jež si básník klade. „Ty spolu s předchozí apoziopezí zintenzivňují výrazně orální ráz Holanovy poezie.“³² Například tato pasáž z Neotvírej se, sezame...!:

Čím to, vy přátelé, vy milovaní,
že umíráme do kořínků trav?
Co zbylo nám? Míněný dar v zámlece dlaní.
A bohům? Spadlý architráv.

Čím to, že klesáme, sotva jsme dali slib?
Jak tebe chápat, tělo, tuto ruku?
Že nejsi těžké, ale že jsi šíp
kladený zas a zas na nepřítomnost luku?

Je to jen jiná věčnost, která nutí naše omyly,
aby se staly všemohoucími,
ó duše, proto snad, že zlomili
jsme v ráji větev, rci mi?

V souladu s vývojem Holanovy poetiky a sémantiky se ve výsledné podobě *Triumfu smrti* snižuje četnost figur významového rozporu. Jedním z důvodů se stává i vynechání dvou ze tří oddílů sbírky, eliminované oddíly byly charakteristické pro tvorbu „básníků smrti“ třicátých let – uhranutí existenciální úzkostí se v nich pojí právě s vyšší četností oxymór a paradoxů.

1.9. Tropika prvního vydání *Triumfu smrti* (1930)

Pro Holanův básnický jazyk je charakteristická vysoká četnost tropů, Opelík píše výstižně o „kultu nepřímého obrazného pojmenování“. Již v prvním vydání *Triumfu smrti* patří mezi nejfrekventovanější tropy metafory, především genitivní, například: „Fontány vlahých večerů“, „oheň blankytu“, „Plazím se předtuch rákosím“, „mne ovál sněhem okvětí“, „sloup

³² BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

vzduchu jasného“, „krůpěj vzpomínky“; v některých případech dochází ke spojování abstrakt a konkrét, jejich kombinace se stanou později pro Holana typickým stavebním prostředkem.

Velmi podstatnou roli hraje v *Triumfu smrti* kontextová metafora, je na ní postaven kupříkladu druhý zpěv Moudrosti léta, výsledný obraz samozřejmě podporují i ostatní druhy tropů. Celý zpěv rozvíjí počáteční genitivní metafory: „Příteli Maxime, jsi hvězdářem a zahradníkem ticha.“ Justl o této části skladby Neotvírej se, sezame...!³³ píše: „Maxim je tedy básník, obrazně pověděno: hvězdář a zahradník ticha. Toto sblížení pozemského a transcendentního lze chápat jako charakteristiku jistého básnického typu. Podobného obrazu užije Holan v následující básni *Triumfu smrti*, ve Zmizelé katedrále, kde hovoří o sobě: „Ach, / jablka slov teď vážím na souhvězdí Vah.“ [*Jeskyně slov*, s. 34.] Maximova práce, kterou básník podrobně popisuje, je symbiózou reálného s ireálným, zahradnické úkony se snoubí s poetickou vizí.“³⁴

Na výstavbě obrazů se podílejí metaforická epiteta, například: „rozbité pohádky“, „hlasem / setkaným v křehkost skla“, „oči spálené“.

K výrazným prostředkům Holanovy tropiky patří metonymie, například: „byla to ruka krásná, / jež orloj prochvěla?“, „liturgicky sváto / je světcům nad hlavou“, „Dvě stě let šumělo v lipách.“ Na kompozici poem se podílejí na sebe navazující metonymie, tak například ve Zmizelé katedrále první zpěv začíná strofou: „V barokních větvích věží / monogram Panny Marie, / zda víte ještě? Dveří / stín pootevřen je,“ a pokračuje obrazy z katedrály. Druhý zpěv končí promluvou ženy: „zlomena // je naše katedrála / v tón neživý, / tam pomalu stín svála / jsem já i vy.“ Vysoká frekvence metonymie představuje velmi důležitý rys Holanovy poetiky.

Četná jsou metonymická epiteta: „melancholická země“, „se srdcem zádumčivým“, „ústa pobožná“...

Podobně jako u Máchy nebo Březiny, tvoří též u Holana jednu ze základních konstant jeho poezie oxymóra a paradoxy. Výsledný obraz často vzniká kombinací figury významového rozporu a metafory nebo metonymie. Doložím na několika příkladech: „hladinou mrtvých polibků“ (genitivní metafora + epiteton metonymický), „šílený žalárník do vězně zavřený“

³³ Justl sice ve své studii vychází ze třetího vydání sbírky, v této pasáži však uvádí verše, jež se od první varianty téměř neliší, proto si mohu dovolit citovat vybranou pasáž v této kapitole.

³⁴ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 56.

(oxymóron + epiteton metonymický), „(je srdce světlem) hořím, a je tma.“ (paradox + metafora), „Nemám, proč plakal bych,“ říkám si stále, drže bídu v dlani“ (paradox + metafora).

Mezi frekventované tropy patří v *Triumfu smrti* personifikace, ať už na metonymickém či metaforickém základě. Například: „sloupkové hodiny znají / tik-tak té marnosti. –“, „když teskní oblaka“, „ledňáček smuten je, daleko před zimou.“

Výsledkem častého výskytu metonymií a metafor dochází k jejich propojování a vzniku symbolů, což ukazuje na Holanovu spjatost se symbolisty, zejména s Otokarem Březinou. Názorným příkladem symboliky je titul poémy *Zmizelá katedrála*. Tento symbol vyjadřuje básnickovy pochybnosti ve víře v Boha spojené s rozpadem milostného vztahu, z něhož zbyly již jen vidiny, sny a vzpomínky. V názvu skladby se střetávají také další sémantické roviny – symbol katedrály představuje velikost, krásu, vznešenost, obřad a kult.

K výrazným symbolům patří dešť – v Holanově poezii tvoří „kulisu“ pro tragiku, smutek. Význam deště v *Triumfu smrti* lze doložit na proměně veršů z *Tance ve vyhnanství*, kde slovo „přšelo“ ve vydáních z let 1936 a 1965 nahrazuje „nejasný smutek“. Sémantika strofy se ve výsledné variantě posouvá, základní moment však zůstává:

Pekařský vůz se něžně kymácel. Nazítí přšelo
pianissimem též,
pak již to byl jen hastrman, kterému slunce zapadlo,
dešť dřímá ve svlačcích, na vše to vzpomeneš, (1930)

pekařský vůz se něžně kymácel. Nejasný smutek zval
pianissimem též,
jako by do světla již nyní, nyní vál
vítr určený noci, ach, na vše to vzpomeneš, (1936)

Pekařský vůz se něžně kymácel. Nejasný smutek zval
houpáním k vilnosti,
jako by do světla už nyní, nyní vál
vítr určený noci... (1965)

Nakolik je děšť spojený s Holanovou tvorbou, dokládá skutečnost, že slovo „Pršelo“ se stane později přímo titulem jednoho z básnickových *Příběhů*.

Mistry Holan využívá řetězců tropů: například v *Písni o ztrátě, rozkoši a smrti* následuje za sebou řada apostrof k básníkovu zemřelému otci, vytvořených na základě obrazných pojmenování.

Celým *Triumfem smrti* procházejí také metafory nebo metonymie vyjadřující čas a jeho nezvratné plynutí, spojené s konečností našeho bytí (slovo čas je ve sbírce velmi frekventované); z *Moudrosti léta a Tance ve vyhnanství*: „putuje slunce, vánek, voda, čas – života zdání / s divadlem barev přidává se k nim, skrývají vládu.“; „Pak nastanou plískanice, čas bude větroplachem.“

Holanova obrazná pojmenování vznikají povětšinou kombinací několika tropů – buď stejného druhu, nebo se spojují různé typy nepřímých pojmenování. Uvedu několik příkladů: „ocúnovým časem (metonymický epiteton – skladba je zasazena do podzimního období, kdy ocúny kvetou; zároveň v sobě přívlastek nese další význam – ocúny jsou jedovaté, „jedovatý čas“ by byl již epiteton metaforický) / zlomena (metafora) // je naše katedrála (symbol) / v tón neživý,“ (epiteton metonymický). „Setmí se rukou práce složenou.“ – kombinace genitivní metafory a metonymie „ruka práce“ s další metonymií (metalepsí – když se sešerí, končí venkované s prací). „Zvon vašich boků (genitivní metafora) se kýval, / hle, lásky klekání,“ (genitivní metafora; pomocí obrazných pojmenování vystihuje Holan opět paradox lásky a jejího konce).

Dědictvím symbolismu jsou nepochybně synestézie: „Odnímala jste dlouze / stín vůním plynoucím,“, „zní barvy dalece. –“, „při jejím stříbrném a zruřovělém hlase.“

Již v prvním vydání sbírky hraje kromě vysoké frekvence tropů důležitou roli básnickova práce se slovesnou valencí, kdy se na základě zcela nových slovesných vazeb otevírají i nové sémantické roviny, například: „zůstalo ticho deštěm“, „samota tlumí v dalekost žal“, „Setmí se rukou práce složenou.“

1.10. Tropika a Holanův básnický jazyk ve finální variantě *Triumfu smrti* (1965)

V pozdějších verzích *Triumfu smrti* se postupně vytrácí vliv poetismu, což se projevuje zejména vynecháním velkého množství vzpomínek, propojovaných asociacemi. Například

v básni *Mladost* jsou odstraněny strofy obrazů z radostného období dětství, rozmanité vzpomínky na věci dítěti důvěrně známé (například „a venkované v podloubích jsou vínem zmámeni,“ nebo „ciferník radniční hlásil věčně svých sedm hodin“), podobně Holan vynechává také verše jinošství – vzdoru, bohémství, beznaděje, zklamané lásky, následné nevíry v lásku, poté žalu a hlaváčkovské tesknosti. Obecně by se dalo říci, že bývají odstraněny strofy tam, kde za sebou v prvním vydání sbírky následovaly verše podobné sémantiky, zůstávají jen některé strofy – stejné nebo méně či více změněné. Básník připsuje i verše a strofy úplně nové, některé z nich však mají podobné sémantické vyznění nebo ladění jako ty, které eliminoval. Ve všech třech poémách například Holan vynechává některé verše s tematikou existenciální úzkosti, ta se ovšem objevuje i v nových verších, například: „Každý okamžik z kdysi / popírá, že teď jsme.“ (Zmizelá katedrála).

Ve třetí variantě jsou již rysy „neosymbolismu“ daleko výraznější. Justl to postihuje takto: „Holanovy obrazy hoří prudkým plamenem. Není v nich improvizační náhodnosti a přitom mají sílu bezprostřednosti. Zavalí čtenáře svou nesmlouvavostí, jsou jako pohoří, které nelze obejít, jejich magnetická síla nedovoluje rezignovat. Otevírají sluch a oči uspané nevzrušivou prostředností. Pronásledují, zjevují se ve tmě životů, je to přátelské podání ruky, poezie zázračné síly slova, jeho naléhavé zvukové i obsahové plnosti. Poezie básníka, který si uchoval zrak jako u vytržení: oči dítěte a víru ve všudypřítomnost tajemství, v jeho krásu a sílu.“³⁵ Zvyšuje se koncentrace tropů a abstrakt, tropy jsou složitější, kombinují se mezi sebou, dochází ke spojování abstrakt a konkrét jako v symbolismu. „Abstrakta jsou takovým způsobem zapojena do kontextu, aby mohla přijmout vlastnosti konkrét, konkréta jsou umocněna a získávají vlastnosti a vnitřní dimenzi abstrakt.“³⁶

Kumulace tropů spolu s vyšším počtem symbolů vede k vypjaté obraznosti a velkému množství významových rovin. Sémantická obsažnost se stává jednou ze základních konstant Holanovy poezie. Olga Neveršilová tuto její vlastnost vystihuje těmito slovy: „Nesnadná srozumitelnost jeho textů plyne především z toho, že jsou opravdu ‚těžké‘, že obsahují maximum

³⁵ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 53.

³⁶ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 56.

sdělení na minimálním prostoru a připomínají tak specifickou vahou kovy, vytěžené z útrob země.³⁷

Proměňuje se i slovní zásoba sbírky, přibývá zastaralých či knižních lexikálních jednotek, nejvýrazněji v poémě *Neotvírej se, sezame...!*, například v nových verších: „V sebe se vrátily i kladivo i tesla“ nebo „i ticho pod střechou do ruda věžené“, spojení „kůry stromu“ básník nahrazuje slovy „kůry pni“³⁸ atd. Tyto změny souvisí s celkovým laděním skladby odkazujícím do starších dob, například hrobník kope hrob při svíče, zatímco v prvním vydání *Triumfu smrti* při lampě. Častěji se vyskytují rovněž slova pojmenovávající skutečnosti vzácnější (například místo hrušek se objevují mišpule) nebo exotické (například oliva místo babyky). Souvisí to s pozměněnou sémantikou sbírky – strofa s olivou pokračuje: „Kdo as ji nyní něžně rozhoupal jak čisté údy mýtů?“ Pro udržení rýmové pravidelnosti vytváří Holan neologismy, například „v obraz zničelý“ (rýmuje se s „křičelý“).

Vývoj tropiky *Triumfu smrti* můžeme sledovat na několika příkladech:

Jana mne miluje, čaloun se chví, stín ruky nesmělý,
šat s tichem leknínů, na vše to vzpomeneš. (Tanec ve vyhnanství, 1930)

Jana mne miluje, čaloun se chví, stín ruky nesmělý,
šat přizpíváný leknínem, na vše to vzpomeneš. (Tanec ve vyhnanství, 1936)

Jana mne miluje, čaloun se chví, stín ruky nesmělý,
šat přizpíváný úlekem, na vše to vzpomeneš. (Mladost, 1965)

Čaloun je metonymií za pohovku, šat metonymií za ženu, stín ruky nesmělý zastupuje hrdinu básně, adjektivum přizpíváný je metaforický epiteton (zároveň jde o jeden z Holanových neologismů). Teprve podoba veršů v definitivní verzi sbírky odhaluje, že leknín z verze z roku

³⁷ NEVERŠILOVÁ, Olga. „Na ústech podzemního pramene mám účast stinnou.“ (k Holanovu pojetí poezie). *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 7, s. 17.

³⁸ Zde může docházet rovněž ke změně sémantické, jedním z významů slova peň je pařez.

1930 je pozůstatek poetistických postupů, konkrétně básnické etymologie.³⁹ Za tohoto předpokladu by ticho leknínů byla metonymie. Justl uvádí ještě čistě popisnou variantu z roku 1927 založenou na metonymii: „šat v barvě tulipánů“.

„a brouci šelestili v konvalinkách“ (Tanec ve vyhnanství, 1930 a 1936) – přímé pojmenování
„a vilnost šelestila v konvalinkách“ (Mladost, 1965) – metonymie

Potichu hrají pohádky o jednom Palečkovi
a jsou to kratochvíle,
zabloudit v hvozdech pojednou a říci: Kdo mi poví,
kde bych se našel, bylo mi kdysi šest let a tři chvíle?

(Tanec ve vyhnanství, 1930 a 1936; verze z roku 1936 se liší pouze tím, že slovo „kdo“ nezačíná velkým písmenem)

z vermutu ve vermut, jenž chutná potem vdovy,
kterou jsi miloval pod černým sluncem bíle
a která jako ty se ptala: Kdo mi poví,
kde bych se našla, když nejsem ani chvíle? — (Mladost, 1965)

Pohádky v první variantě obloukem odkazují zpět do dětství: verše jsou ze závěru básně, následují po mnoha strofách rozervaného jinošství. Obraz je založen na paralele s Palečkem, který zabloudil a nemůže najít cestu zpět. Paleček hledal cestu domů, lyrický subjekt do dětství, které bylo „domovem“ šťastné nevědomosti. Verš „a jsou to kratochvíle“ naznačuje, že návrat není možný, této touze se můžeme oddávat pouze sněním.

Strofa z poslední varianty *Triumfu smrti* má více sémantických rovin, mísí se v ní téma alkoholu, lásky a nezměnitelné prchavosti lidského života.

Jednotlivé verše obsahují sled metaforických a metonymických pojmenování.

³⁹ Básnická etymologie – označení pro nepravé příbuzenské svazky, vytvářené na základě zvukové podobnosti mezi pojmenováními, která nesouvisí ani významově, ani morfologicky. In: VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 101.

Stoupaly hvězdy, rubínů slabě rozjiskřených znamení,
vetkaná v nebes pavučinu,
na léta větвовí usedli motýli předivem nepohnutí zasklení
a můry přidaly se k sněmu na hodinu.

Klesaly hvězdy, rubínů slabě rozjiskřených znamení,
jatagan paprsků spěl v propast toho světa,
čekal jsem každý okamžik: v kuřátko Bůh se promění
z kropenatého vejce léta.

(Moudrost léta, 1930)

Stoupaly hvězdy, opojnost se vznesla
a nahé roucho přede si.
V sebe se vrátily i kladivo i tesla
pod zaměstnanými nebesy,

Klesaly hvězdy v čirá domnění,
mučivý paprsek spěl v propast toho světa,
čekal jsem každý okamžik: v kuřátko Bůh se promění
z kropenatého vejce léta.

(Neotvírej se, sezame...!, 1965)

Jedná se o strofy spojené paralelismem a rámuující vzpomínku na pominulou lásku. Varianta z roku 1936 se od výsledné verze liší pouze tím, že „jatagan paprsků“ není ještě změněn na „mučivý paprsek“.

Na první pohled je patrný posun směrem k vyšší míře abstrakce. Strofy z prvního vydání *Triumfu smrti* jsou sice také vystavěny pomocí obrazných pojmenování, často však jednodušším způsobem – na metaforách s vizuálním základem. Oproti tomu v přepracovaných verších dochází opět ke kumulaci a kombinování tropů (personifikace, metonymií, metafor, oxymóra), čímž vzniká i větší koncentrace významová.

Sedmnáctého září
pršelo v pahorcích,
zda víte ještě? Maří
pád kapky na dlaních,

(Zmizelá katedrála, 1930)

Sedmnáctého září
pršelo v aroma.
Zda víte ještě? Maří
pád krůpěj nebo má

zachvění, které zpříma

(Zmizelá katedrála, 1936)

Sedmnáctého září
pršelo v aroma
a do všeho, co v tváři
i jaro má...

(Zmizelá katedrála, 1965)

Na postupné proměně strofy ze začátku druhého zpěvu Zmizelé katedrály můžeme opět sledovat výše popsaný vývoj Holanovy obraznosti. Především slovo „pršelo“, jehož symboličnost si v první variantě můžeme spíše domýšlet, se ve třetí verzi skladby stává plně symbolem. To potvrzují i následující verše s kontextovou metaforou jara, která v *Triumfu smrti* funguje jako symbol pro vše pozitivní, co je spojeno s dětstvím a brzkým mládím.

1.11. Interpretace prvního vydání *Triumfu smrti* (1930)

Jsem němý, a proto piši básně. A také jde o němé bytí. Věci jsou němé. Otázka je, zda to za ně řekne básník. Báseň je náznak, co člověk toužil říci srdcem horoucím do pekla poezie.

Bagately X, s. 423

Sbírku uvozují motta z Chateaubrianda: „Scházelo mi něco, čím bych vyplnil propast svého bytí...“ a Rossettiho: „Ten život minulý jak nebe jest, / když slunce zapadá – jas nejčistší / je v dálce největší.“ Tyto citáty otevírají nejpodstatnější tematické roviny *Triumfu smrti*.

Báseň Tanec ve vyhnanství, jak její titul napovídá, pojednává o „vyhnání“ z čisté idylly nevědoucího dětství do jinošství. Patrný je silný kontrast mezi ztraceným rájem a přítomností: „Viktorko, Viktorko, mám půlnoc od těch dob – / je tma. A kostky cukru bělostné jsou dětství podobou.“

První značně rozsáhlou část poémy tvoří tok obrazů ze šťastného věku dětství, postupně však zaznívají temnější tóny. Zlom nastává po strofě: „Pekařský vůz se něžně kymácel. Nazítří přšelo / pianissimem též, / pak již to byl jen hastrman, kterému slunce zapadlo, / déšť dřímal ve svlačcích, na vše to vzpomeneš,“ kdy se začínají objevovat motivy smrti. Také počasí a krajina dětství se dramaticky mění v souladu s verši existenciální úzkosti: „...zatímco venku víchr s vikýři se rval, / za zjevem krajin meluzína hvízdala.“ Souvislost zobrazení krajiny se stavem básnickovy duše zasažené nicotou můžeme v tomto období nalézt například v jedovatých a zimomřivých krajinách Františka Halase (*Kohout plaší smrt*) nebo v krajině stínů Jana Zahradníčka (*Pokoušení smrti*). Pro *Triumf smrti* je to charakteristická, již zmiňovaná, kulisa deště.

Světlo do pochmurné atmosféry vnáší na chvíli vzpomínka na první lásku: „Jana mne miluje, čaloun se chví, stín ruky nesmělý, / šat s tichem leknínů, na vše to vzpomeneš. / Ne zahradu, dejte mi jeden květ / a dvoje sandály, / s tím květem jsme se oba dva / zahradou toulali. / Ne zahradu, dejte mi květu stín / pro hořký pláč mých dnů.“

Objevuje se motiv alkoholu a vzdor: „u vytržení piji zas. Probůh, proč plakati, / karbanem rozkoše tu podveden? / Že vzbouřila se ve mně noc, / šílený sen, šílený sen?“

Následuje téma zklamané lásky a nevíry v lásku: „Milenci dva, prsteny vymění si, oslnění / kostýmem náhody, / leč jejich prsty stejné zůstanou. Kdo změní / tragický účet, jenž se dostaví?“

V závěru se vzdor proměňuje v hlaváčkovskou tesknotu, tematizuje se však již i únik z ní: „a jarním / úsvitem překonán, vykročím z chýše té.“

Jedno z ústředních témat celé sbírky tvoří nezvratné ubíhání času, často se opakují verše jako: „A plynul čas.“; „Tak léta minula.“; „tak prchá rok a den.“ Verše Tance ve vyhnanství jsou zasazeny do ubíhajících chvil a dní, vzpomínky mnohdy rámuje časová určení, například „když noc se krčila“; „svítalo, přísahám“.

Hlavní témata básně, zejména nevíra v lásku nebo v Boha, který se nakrátko stal zábleskem naděje, se cyklicky vracejí.

Zmizelou katedrálu uvozuje popis katedrály vnímané všemi smysly, opět se objevuje téma ztracené víry v Boha: „přišel jsi znamenati / se křížem pozdravení, / zříš hrany zvolna táti, /

jak v bludný kruh se mění.“ Hrdina skladby oslovuje ztracenou lásku, vrací se v hovorech s ní do minulosti.

Justl píše o konkrétní předloze pro Zmizelou katedrálu, již byl barokní kostel Nejsvětější Trojice na Novém Městě.⁴⁰ Titulem poéma pravděpodobně odkazuje na pasáž z Rimbaudovy básně v próze Dětství ze sbírky *Iluminace*, případně na hudební díla, pro něž se stala inspirací katedrála pohlcená vodou v městě Ys: na preludium pro klavír Clauda Debussyho *Potopená katedrála* nebo na kompozici Édouarda Laloa.

Druhý zpěv skladby začíná opět obrazem deště, z něhož se odvíjí básníkovo uhranutí prchavostí času a pomíjivostí. Postupně se pak propojí se zmizením katedrály, které symbolizuje pominulý milostný cit i tápání ve víře v Boha: „Hled'te,“ řekla jste hlasem / setkaným v křehkost skla – / „jak ocúnovým časem / zlomena / je naše katedrála / v tón neživý, / tam pomalu stín svála / jsem já i vy.“

Ve Zmizelé katedrále hraje roli metaforika ročních období: „Podzim znamená míti / strach před květinou, / co milujem, opustiti / pro zimu jinou“.

Marnost dokreslují pochmurné obrazy: „mlhy se houpá nad řekou / lehounký kostlivec, / ó strašná harfo, s luny / když mrak jde na konec.“

Bezvýsledná touha po minulém je skličující: „A pak se navraceti, / to k smrti modlitba.“ Pro Holanovu poezii se však vzpomínky stávají současně jedním ze základních pramenů inspirace. „To je výsostné právo básníkovo, jeho jediná, ale věčně krásná možnost. Leč také trpká ironie, neboť i toto výsostné právo je jen iluzí v očích reality...“⁴¹

To, co vskutku poezie pro Holana znamená, čím mu je, vyjadřují klíčové verše z posledního zpěvu Zmizelé katedrály, spojující poezii se symbolem letu: „Pod granátovou jabloní básním, / ach, kdo mi odpoví? / Některé kroky nevyjasním, / ta křídla za slovy“. Justl tyto verše komentuje: „Nepochybně je to ona jabloň, v jejíž koruně uvázl nejeden brok z Maximovy pušky fantazie, a jistě ona jabloň, z níž bylo granátové jablko, které dalo název druhému oddílu básní v prvním vydání *Triumfu*. [...] Pod granátovou jabloní básním, tedy v klidu samoty

⁴⁰ HOLAN, Vladimír, JUSTL, Vladimír, ed. a Macek, Emanuel, ed. *Bagately*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. Sebrané spisy / V. Holan; Sv. 11, s. 329.

⁴¹ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 66.

a v exteriéru navýsost poetickém.⁴² Skladbu uzavírá strofa o smrti, v níž slovo smrt je velkým počátečním písmenem povýšeno na symbol.

Titul Moudrosti léta je metaforou pro mládí. Lyrický subjekt se navrácí do krajiny dětství, v níž zůstalo všechno stejné jako kdysi, jen on je nyní jiný: v poémě se prolíná minulost s přítomností. Skladbu uvozuje verš: „Byl podvečer, divadlu venkovskému podobající se“, následující strofy zachycují opravdu poklidné „venkovské divadlo“. Scenérii podporuje vnášení pohybu a běhu času do veršů refrény a paralelismem: „neznámý povoz čekal před závorami železnice / a stáda býčků simenských se svahech toulala – / to západ sluneční...“ a o deset strof dále: „nádražní závory jsou zdviženy, koleska čekající dala se v pohyb zase / a stáda býčků simenských se domů loudala. / Jak rychle dovede slunce zapadnout...“

Do obrazu vesnického večera však vpadnou verše: „Tedy jsem vryl do sladké kůry stromu, / že větší moudrosti světla nad stín není – / ... / a život, žízeň Smrti, je stínem pro klamy / a stín je křikem nás, že zemřem jedenkrát – / ó posedlosti má, tys čas do mračen vhroužený / a odpověď na stínohru tohoto života je zrcadlení ‚snad‘.“ Skeptický postoj k možnosti poznání prochází celou skladbou.

Druhý zpěv Moudrosti léta začíná verši: „Příteli Maxime, jsi hvězdářem a zahradníkem ticha.“ Genitivní metafory charakterizující Maxima, Holanovo alter ego, evokují samotu a soustředěnou práci básníkovu. V *Lemurii* Holan napsal: „Isola, toť ostrov. [...] Budu křížit slova.“⁴³ „... jde přece o zahradníka *ticha*. Tedy o samotu, o nutnost samoty.“⁴⁴ Kontextová metafora zahradnické práce má ještě další (a hlubší) významy: „A zvolna vykládáš // o umění být včelařem a o rybách, jimž rozumí jen ten, / kdo vody má alespoň po kotníky.“ – v *Torzu* básník říká: „... v každém umění černý krok trpělivosti žádá si uznání sebe, aby si žádal koberců tkaných z naší krve; nelze podvádět...“⁴⁵ Jedním z dokladů celistvosti Holanova díla jsou názvy oddílů *Lemurie*, postava Maxima figuruje ve dvou z nich – Dopisy Maximovy a Deník Maximův.

Jako protipól veršů tematizujících smrt se opakuje výrok „je šťastno žítí přec“ – nepochybně variace Březinova „sladko je žítí!“. Vypjatými verši jsou definovány kladné

⁴² JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 68.

⁴³ HOLAN, Vladimír. *Babyloniaca*. 2., rev. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 98.

⁴⁴ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 58.

⁴⁵ HOLAN, Vladimír. *Babyloniaca*. 2., rev. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 75.

hodnoty: „V království touhy šílenec osleplý – toť láska, drahý Maxime, / já zapomněl na výlet melancholie.“ A platónské: „je Krása zjevením Šílenství a Milosti a ve Věčnosti sama.“ Zdůrazňování slov velkými písmeny patří mezi příznaky Holanova ovlivnění Březinou a symbolismem.

Ve třetí části poémy souznění bouře s rozervaným jinošstvím připomíná romantismus. Podobně na počátku Tance ve vyhnanství počasí příznivě dokreslovalo idylu dětství.

Dochází k prolnutí motivu romantického poutníka, ptáků ve výšinách (symbol letu je ostatně důležitý pro celou sbírku) a otázky poznání: „ – Tak tehdy přišel jsem v tu krajinu / a po způsobu severana, smuten dobrodružně, / zpytuji ptáků let, již, veslující pod ochranou dnů, / podobají se slovům světa záhadným, jež vysvětlit lze různě.“

Součástí zmiňovaného „venkovského divadla“ v Moudrosti léta tvoří smyslnost: „Ve chlévech rozžehují plyn jak jaro rozšumělý / a mezi bandaskami kymáci se stíny / žen, boků těžkých, ňader luzných sněhů, obraz celý / zahučí v krvi mé, lesk šije líný // a stopy ženských šlépějí, které tkví dosud v půdě vlahé.“

Jedním z témat se stává opět ztracená láska, v závěru skladby se vytrácí i vzpomínky na ni: „A znovu zas vznešenost zla na mysl připadá / o jedné ženě plavovlasé, / co chtěl bych zadržet, v púltóny mlh se propadá, / co zmizelo, to podobiznou zdá se, // ale i podobizny mají příběh svůj zamlklý postavami, / jež pro blízkost se nikdy nesetkaly, / zapomenutím úplným na věky, žel, jsme zcela sami / a pro tmu vzpomínek je chorál blesků malý. // A ten, kdo někdy snad tančí svůj vlastní stín / dost ztemnělý, aby stál za pohádku, / zahlédne jedenkrát padati krůpěj, tříštící se do skalín, / tu krůpěj vzpomínky, by nezůstala na památku.“

V Moudrosti léta se cyklicky vracejí v různorodých obrazech motivy smrti a existenciální úzkosti. Naděje z poloviny skladby: „čekal jsem každý okamžik: v kuřátko Bůh se promění / z kropenatého vejce léta“ se mění v závěru ve smutek: „Je dobře cypřiš znát. Zděšeně plížím se. Melancholie má klube se ze skořápky / jak černé kuřátko, ne málo smuteční, / některý pozdrav zahořkne, pozdrave příliš sladký! – / Mé sbohem krajem doznívá. A zní.“ Zároveň však paradoxní výrok – „Je dobře cypřiš znát.“ – odkazuje k nietzscheovské poctivosti až do tvrdosti. Justl připomíná v souvislosti s těmito verši úryvek z *Noci s Hamletem*: „Jen když se smíříš se smrtí, [...] pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové...“⁴⁶

⁴⁶ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 63.

Zbývající dva oddíly *Triumfu smrti* básník v pozdějších vydáních sbírky vynechává, proto se jim budu ve své práci věnovat pouze stručně.

Oddíl Granátové jablko uvozuje citát z Jeana Paula: „...jako by chtěl zachytiti vyklouznuvší mu nebesa / – a v této chvějící se minutě zachrastila / na mých hodinkách ručička ukazující dny měsíce / a posunula se, ježto bylo dvanáct hodin, / z dvanáctého května k třináctému... / zdálo se mi, že smrt mi nařídila hodinky, slyšel jsem ji, / jak žvýká člověka a jeho radosti, a zdálo se, / jako by svět i čas se drtily v proudu / ztuchliny a troudu do propasti!...“

Skladba Máj 1927, jak její titul napovídá, odkazuje na Máchu (jeho vlivu se budu věnovat podrobněji v kapitole o básnickových inspiracích). Ústřední téma poémy Holan představuje v úvodních verších: „Hrad větru zbořeného / a plameny stoupají, / dívky v mé vzpomínce / dykytou mávají“.

Některé strofy spolu s celkovým laděním poémy v duchu romantismu (bouřlivá noc, smrt, úzkost, touha po pominulé lásce...) připomínají Vilémův zpěv ve vězení, pro srovnání uvádím několik veršů – z *Máje*: „Po měsíce tváři jak mračna jdou, / zahalil vězeň v ně duši svou; / myšlenka myšlenkou umírá. / „Hluboká noc!...““ a z *Máje* 1927: „Měsíc mé paměti / zmizelé ozařuje. / Mám strach, ale neuprchnu, / jak půlnoc duje.“ Holana s Máchou spojuje tematika neustálého ubíhání času, pomíjivosti a nicoty.

Vrací se motiv poctivosti v otázce hledání pravdy, která nemusí být vždy milosrdná: „Bolí mne odpovědi, / které jsem sobě dal.“

Z předchozích oddílů přetrvává metaforika ročních období: „Sbohem, sbohem, je listopad, / a vy jste na jaře!“

V básních Hlubina nebezpečnosti, *Caput mortuum*, *Mrtvá* a *Vyznání* se vesměs opakují témata již výše popsaná. V *Caput mortuum* se objevuje gesto marného vzdoru proti smrti: „Jedenkrát / kamenem hodím v jekot tanců tvých, / než padnu mezi mlčelivé hudebníky, / ženichy tvé“.

Oddíl *Triumf smrti* uvozují citáty Friedricha Hebbela: „...zrak přivřen, ruku polootevřenou / a v ruce drahokam!“ a Johna Milтона: „...ni sled však světla od těch ohňů zřít...“.

Začátek prvního zpěvu Písně o ztrátě, rozkoši a smrti nastoluje znovu velké téma sbírky: „Tak jako stavba houslí skládá a tají něčí zpěvnou samotu, / mladost nás hýčká, nevzbouzí, že jednou budem žítí jenom vzlykotu.“ Obrazy šťastného a důvěřivého dětství jsou opět uvedeny v kontrast s nynějšími básníkovými propastmi. Holan zase využívá v kompozici skladby pozměněného opakování veršů, úvodní dvojverší se v půlce prvního zpěvu navrácí v této podobě: „Tak jako stavba houslí skládá a tají něčí zpěvnou samotu, / sen hýčkal nás a probudil, že nyní žijem jenom vzlykotu.“

Ve druhém zpěvu skladby dominují motivy prchavosti života, konečnosti lidského bytí a bezvýhodnosti z ní plynoucí: „Na této hvězdě mrtvo je odpočítanou fatalitou vlaků, / zříš oknem iluzi letících krajin, ale vždy na místě nejpustším řidič strhuje páku. / I zdá se nám, že každý kraj a každá myšlenka je *pozdní* k útěše, / že sahá na nás úděl mrazivý, bloudě kol duše, bez duše. / Opájíme se vínem Smrti, hle, Smrt je to!“

Třetí zpěv Písně o ztrátě, rozkoši a smrti začíná apostrofou: „Můj otče, modlitbo třetí tohoto zmučeného dne“, následují řetězce obrazných pojmenování, jimiž básník otce oslovuje.⁴⁷

„Modlitba“ k otci přechází v „modlitbu“ ke kráse: „Krásno, pod tisícerych fontán plachá závojem, / buď jako vlna moře, tedy statečnost, protože věčná, / Souvislosti, mezi uzamčeným a mezi útokem prosebným na kraji Nekonečna.“ Verše připomínají Platónovu filozofii idejí, v níž jediná viditelná je idea krásna projevující se v krásných věcech.

Závěrem skladby prochází opakující se citace Máchy: „bez konce Láska je, že není slov, abychom řekli miluji, / bez konce Láska je, rodíc se znovu hrobem pod tújí, / na sedmé straně sedmé bolesti Knížectví odpuštění harfou zní, / sobotou zakřiknutá korunovace kde kleká v slzách Nedělní.“

V básni Milost zůstává Holan skeptický a svou odpověď na otázku, zda láska může vytvářet útočiště před existenciální úzkostí, zdůrazňuje exklamací. Poslední verš však představuje určitý moment smíření tváří v tvář kráse:

Sekyrou vichrů srdce roztáté
zhojím pod tvojí ochranou,
na oči spálené až vložíš drahé ruce své,

⁴⁷ Holanův otec zemřel v době, kdy básník dokončoval *Triumf smrti*.

nevěřím!

jak sníh a sníh sněžící nade mnou.

Triumf smrti uzavírá báseň v próze Alkéstis – dopis, dedikovaný Slečně Slávce Dostálové. Nadpis plně odpovídá tomuto Opelíkovu poznatku: „Tituly básní [...], jsou pevnou a zároveň orientační součástí svých celků, jakýmsi prvním veršem, obsahují velkou sémantickou energii.“⁴⁸ Alkéstis, žena z řecké mytologie, pro manžela obětovala bez váhání svůj život, a stala se tak symbolem lásky a oddanosti.

Víra v sílu lásky trvajících navzdory smrti milované bytosti ústí do vyznání: „Vpravdě položil jsem Váš dopis jako lilii na černé hedvábí radosti a myslím na Vás, která vládnete. Jsem royalista. / A seřadil jsem hvězdy slov Vašich do Neúprosna nocí. / Mám oči široce rozevřeny.“

1.12. Vývoj motivů a témat *Triumfu smrti* a interpretace jeho finální varianty (1965)

Již změna titulu básně Tanec ve vyhnanství na Mladost vypovídá o posunu, který se v ní udál – o básníkově větším odstupu a nadhledu. Obrazy se stávají celkově jemnějšími, náznakovějšími, mizí velké množství pochmurných, kakofonních veršů. Míra kakofonie se celkově snižuje – úměrně se sémantickou proměnou sbírky. Básník již není tak tragicky rozerván bipolaritou lidského bytí, téma smrtelnosti a otázky po smyslu lidské existence se však stávají pro jeho poezii konstantou.

Přecitlivělé nitro dospívání zachycuje Holan gradací: „Noci, noci!, v nichž každý schod mi šeptal, / zimozráz promlouval, klen volal, vrchy křičely.“

Milostná touha je tematizována častěji než v první verzi sbírky, místy velice přímočaře: „bylo mi deset let... Byly to samé čáry, / chlupatý kubismus všeho, co sahá pod. / Na výšku chlapce však chvěly se: svátek, dary / a ještě nevinnost, i když už svod...“ A erotika se také nově dostává již na počátek Mladosti, kde se verš: „a brouci šelestili v konvalinkách,“ mění na: „a vilnost šelestila v konvalinkách.“

⁴⁸ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 10.

Jedním z motivů se stává rozpor toužení dětí po dospělosti a následného snění o šťastném dětství – „nyní, kdy pomačkanou látku chvíle / ne a ne přihladit. / A přece kdys budoucnost ve své síle / měla mne jako cit“.

Ve věčnou otázku se proměňují vzpomínky na první lásku: „ne zahradu, dejte mi květu stín / pro hořkých dnů mých svit... / Suchosti, shořely tu kdo: / myšlenka, nebo cit?“

Pro všechny tři skladby ve výsledné podobě *Triumfu smrti* platí, že se zvyšuje počet otázek, které básník klade, zároveň to bývají otázky složitější – otázky po smyslu bytí, času atd., jež se stávají neodmyslitelnou konstantou Holanova díla.

Stejně tak verše, v nichž Bůh představuje záblesk naděje: „že Bůh to byl, dosud se domnívám,“ jsou v poslední variantě méně jednoznačné: „že bůh to byl, ale bůh jaké plavby, / já domníval se, tázal.“

Znepokojivá je vidina budoucnosti bez vzrušení a silných prožitků: „dnes, oslněný bouřemi, budeš si jednou, prahna, / svítiti na strunu, jež tichne, tichne, tichne.“

Závěr *Mladosti* se výrazně liší od verze z roku 1930, hrdina poémy překonává zoufalství a temnotu, lituje protřpěných let, nevíra v naplněnou lásku však zůstává: „Jsou léta jako pěst... Pod starším prstem jejich / máloco uhněteš / z hlíny výčitek v dějích, / jež zoufaly a jež // jsi nepřemoh v údivem láskyplně dotýkanou / skutečnost světél, stínů... / Jen noci jsou, osvobodivě vanou / a rozumíš, kdo naklonil ses k vínu // u vytržení snad, jak milenci se smějí... / Však touha cloní nás přes svoje tajné jméno, / že, kde jsi ještě nedopil, oni se rozcházejí / s uzlíčkem slov, jež řekli přes rameno.“

Justl o epilogu básně píše: „Je to fascinující závěr, jakýsi posmutnělý reliéf konstantní lidské tragiky: přiznání jistoty a osvobození nocím samoty, nejistoty touze – bláhovosti důvěřivé naději v její realizaci. Neboť onen uzlíček slov je jediný, co zbývá.“⁴⁹

Nový název skladby *Moudrost léta – Neotvírej se, sezame...!* souzní se změnami významovými, v přepracovaných variantách se mnohem výrazněji prosazuje téma touhy, jejího splnění a paradox následného stesku po nepoznaném.

Bezútěšné obrazy následující v první verzi *Triumfu smrti* po větě „Smrt není kavalír,“ básník vynechává, smrt získává nový význam jako „lék na lidská zranění“, v dalších verších je

⁴⁹ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 53.

konstatována nevýhoda onoho postoje, v němž si člověk nic nenalhá: „Leč tím, že jádro až dosud vždycky *drsně* pochopila, / nestvořila mu ještě žádný pocit chránění.“

Přibývá vzpomínek na milovanou ženu, básnické přirovnání „ten přízrak zlatých míst, / jak mýtus bloudil ve mně,“ vyjadřuje archetypičnost tohoto prožitku. Ve variantě z roku 1936 se objevuje: „střevíček protančený, / mé milované dítě, / a roztrhaný šat / najdeš tam uložený.“ Motiv „protančeného střevíčku“ se v kontextu dalšího Holanova díla stává symbolem nenávratně minulých krásných chvil.

Zatímco první část Moudrosti léta končila v roce 1930 veršem: „když k příteli jak tkadlec stínohry jsem sklíčen putoval“, v přepracování sbírky již hrdina skladby ví, že: „něco v nás může nevidět, když zříme nic...“ – tato věta se stává jedním z Holanových „bludných veršů“, v nezměněné podobě ji můžeme číst později v *Lemurii*. Závěr úvodního zpěvu pak zní: „I sklíčen, s nadějí též, k příteli jsem temnem putoval.“

Z druhého oddílu skladby mizí vzrušené definice lásky a krásy, jež v roce 1930 zněly: „V království touhy šílenec osleplý – toť láska, drahý Maxime“ a „je Krása zjevením Šílenství a Milosti a ve Věčnosti sama“. Přepracované verše⁵⁰ „a zbloudilý brok můžeš nalézt na podzim / v jablku tam. A zatřeseš-li, / brok s jádrem zahrká, ač velmi cizí jim...“ by se daly brát jako obrazná paralela k poezii, kdy básník Holanova typu „spojováním slov naprosto navzájem ‚velmi cizích‘ vytváří mezi nimi nové souvislosti, a tak otevírá či odhaluje jejich doposud netušenou sémantiku“.⁵¹ Básnická vize, z velké části obsažená již v první variantě *Triumfu smrti*, se v definitivní verzi sbírky zpřesňuje, charakteristické je, že její obrazy vyrůstají na základě reálných výjevů z venkovské krajiny, například: „Byl podvečer, v krajině zjevoval se šum za mými rameny / a jako v dílně loutnaře jsem křivky ticha odhaloval“; „zelený vody rým zhasínal pod okovem v studnici, / by verše kruh víc neroztříštil tu —“; „když teple hustý déšť jak ruka v kožišině / rozšumí klid a šumí přes motiv / lůny a dětství.“

V závěrečném zpěvu první varianty poémy je vesnický pohřeb pouze komentován: „i v městysu dál, snad všichni lidé lehce umírají“, oproti tomu ve výsledné verzi skladby následuje řada závažných otázek, například: „Čím to, že klesáme, sotva jsme dali slib? / Jak tebe chápat, tělo, tuto ruku? / Že nejsi těžké, ale že jsi šíp, / kladený zas a zas na nepřítomnost luku?“

⁵⁰ V této podobě je čteme již v druhé verzi sbírky z roku 1936.

⁵¹ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

O posunu k většímu odstupu svědčí změna verše „Vystouplými rovy / viděl jsem budoucnost svou v dálce kvíleti.“ na „a, nevěda, čím překvapiti / tísnivý neklid, v smích se zdvih“.

Častějším motivem se v přepracovaných variantách *Triumfu smrti* stává erotika: „a pohled zdivený, jenž váhá, nežli stýskne / po vůni násilí... (Ach, dosud praská keř.) / K prameni pudů, jenjen tryskne, / přichází pít pradávna zvěř.“ Následují klíčové strofy: „Vědomí vydá nepřátelským silám / i nejskrytější cudnost moci tvé... / To tam je kouzlo nesplnění! Také vilám / háj, rákos... příliš známě přešel do krve. // Tos ty, co v sobě ničí poznání! Jak stříci / krajností touhy ono neznámé? / Kdože zaklíná tak, by současně chtěl říci: / Neotvírej se, sezame?“

Téma poznání u tohoto básníka vystihuje Justl: „V Holanovi žije strach z vysušujícího účinku poznání a přitom vášnivá touha vidět za věci. Hrozí stálá obava z *nevidění*, neboť proces poznání, jeho opakování vede k stereotypu vnímání, k zevšednění: ‚Také vilám / háj, rákos... příliš známě přešel do krve.‘ A kde našel míru, jak ‚stříci / krajností touhy ono neznámé?‘ Jednou z odpovědí je vidět věci jako v prvním úžasu, přistupovat ke skutečnosti znovu a znovu s očima dítěte, které umí žít stále ‚kouzlo nesplnění‘. To je příznačný Holanův rozpor mezi tajemstvím a jeho odhalováním, nevědomostí dětství a poznáním. Není nijak překvapivé, že jej slyšíme v básni původně nazvané *Moudrost léta*, v básni návratu do krajiny dětství, neboť právě tady žila ona ‚nevědomost dětství‘ (jak říká Holan v *Noci s Hamletem*), tady ještě neexistovalo poznání, lépe: tady se otvíral jeho svět. Nyní rozumíme dobře i onomu zoufalému výkřiku *Neotvírej se, sezame*, a chápeme, že je to právě básník, ‚kdože zaklíná tak, by současně chtěl říci: / Neotvírej se, sezame‘. Básník, který se děsí poodhrnout víčka tajemství, i když dobře ví, že může existovat právě jen tímto odhalováním. Je to dialektika touhy a obavy z poznání, neboť je to právě ‚splněné přání, nad kterým si zoufá radost‘ (Ptejte se [*Lamento*, s. 279]).“⁵²

Přestože v konečné variantě sbírky ubývá kakofonních veršů tematizujících smrt, vyznívají místy nové verše ještě temněji. Příkladem může být proměna poslední strofy. V roce 1930 zněla: „Je dobře cypřiš znát. Zděšeně plížím se. Melancholie má klube se ze skořápky / jak černé kuřátko, ne málo smuteční, / některý pozdrav zahořkne, pozdrave příliš sladký! – / Mé

⁵² JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 61.

sbohem krajem doznívá. A zní.“ V definitivní verzi *Triumfu smrti* se závěrečné dvojverší mění na: „To kuřátko má dneska pouhé dráčky. / Drápy to budou za pár dní...“

Titul třetí poémy – Zmizelá katedrála – zůstává jako jediný ve všech variantách sbírky nezměněný. V její výsledné podobě zaznívají místy smířlivější, vyrovnanější tóny, například verše z roku 1936: „obrazů oživení / a hlas, jímž opadal / květen tvé líce na sních / tváře, ne dál, ne dál,“ se posouvají na: „květen tvé líce na sních / tvé tváře — a pak dál.“ Mízí také strofa s motivem víry v Boha, v níž je tápání ve víře přirovnáno k bludnému kruhu. Postupnému vývoji úvodní strofy druhého zpěvu jsem se věnovala v kapitole Tropika a Holanův básnický jazyk ve výsledné variantě *Triumfu smrti*. Zpřesňuje se v ní rovněž obraz podzimu jako času konce lásky: „Sedmnáctého září / přšelo v aróma / a do všeho, co v tváři / i jaro má...“ Mění se charakter vzpomínek na milovanou ženu, například z teskného: „splav vašich vlasů kanul, / med k nocem mým“ na nepřátelské: „řev vašich vlasů kanul, / jed k nocem mým.“ Výmluvná je také proměna základu genitivní metafory „lásky klekání“ na „vášně klekání“.

Jako v Mladosti a ve skladbě Neotvírej se, sezame...! i ve Zmizelé katedrále básník vynechává mnohé verše existenciální úzkosti, například: „sloupkové hodiny znají / tik-tak té marnosti.“ Téma ovšem zůstává přítomno, jemnější a propracovanější obraznost je přesnější, působí dokonce ještě tragičtěji a sugestivněji než dřív: „Každý okamžik z kdysi / popírá, že teď jsme.“ V prvním vydání sbírky zde čteme daleko mírnější verše: „marnost; být provázen / tím, co jsme řekli kdysi, / než jaro pomine“.

Zatímco závěr třetího zpěvu měl v roce 1930 téměř dekadentní ladění: „Vítr se zvedá, hyne, / krákorá přes lada, / poznamenávám si tajně, / že slunce zapadá, // mlhy se houpá nad řekou / lehounký kostlivec, / ó strašná harfo, s luny / když mrak jde nakonec.“ V obou přepracovaných variantách na tomto místě Holan vystihuje jedinečnou moc poezie: „Zapadá? Udeří-li / o knihu kniha snad, / prach víří jenom chvíli... / Básník ji prodlouží.“

V první verzi Zmizelé katedrály hrdina poémy ve čtvrtém zpěvu touží „vzdáti se vidinám“. V pozdějších vydáních tento verš nahrazuje paradox klamů, jež už ani nelžou: „a na klamání stálá, / jež nelžou v závratí — / že, co ti vlna vzala, / moře zas navrátí...“

V páté části skladby se navrácí téma poezie. Verše „jablka slov teď vážím / na souhvězdí Vah,“ ovšem nepokračují poetistickou „puškou fantazie“ jako v roce 1930, ani „lukem fantazie“ z roku 1936, ale definicí zralé Holanovy poezie (o jejím zásadním vztahu k realitě, zde

vystiženém klíčovým oxymórem „svobodné pouto“, jsem psala již v souvislosti se skladbou Neotvírej se, sezame...! i s její první verzí): „Žel, jádýrka jen jsou to / a odkazují mne / sem na zem, jejíž pouto / je víc než svobodné...“

V posledním zpěvu se zpřesňuje metaforika světla a tmy, v první variantě Zmizelé katedrály sice ke konci poémy svítalo, lyrický subjekt však přesto zůstával „obklíčen posádkou, jež šeptá Smrt“. V závěrečných verších definitivního přepracování skladby je vyslovena myšlenka, že když něco dosáhne svého vrcholu, může se již jen zmenšovat: „Co na tom, ještě hráš-li? / Hrá tma a vrcholíc // bledne.“ A že poté, co ztrátou lásky přestáváme trpět, stává se skutečnou minulostí: „nově i čas... Ten neskonale / chraň cit a jeho van. / Vždyť, mučen, žil by dále, / však zmírá, zpytován.“

1.13. Holanovy inspirace pro *Triumf smrti*

Jak již bylo řečeno, uvozují v první variantě *Triumfu smrti* jednotlivé oddíly motta z Chateaubrianda, Rossettiho, Jeana Paula, Hebbela a Miliona. Velkou roli zde hrají rovněž aluze⁵³ na různá literární díla. Doložím na několika ukázkách. Například ve verši „Viktorko, Viktorko, mám půlnoc od těch dob –“ mluvčí oslovuje dívku z *Babičky* Boženy Němcové, jež zešílela z nešťastné lásky. Verš „že míti stín, ó Petře Schlemihle, je k ďábla vyvábění,“ odkazuje na příběh Adelberta von Chamisso o muži, který prodal svůj stín ďáblovi, a tím se nadobro vyřadil z lidské společnosti. Název básně *Hlubina nebezpečnosti* můžeme považovat za aluzi na Komenského *Hlubinu bezpečnosti*.

Svět dětství, jenž tvoří ústřední téma sbírky, formují pohádky, báje, legendy... Básník připomíná příběh o Palečkovi a epos *Piseň o Hiawatě* Henryho W. Longfellowa, skladbu napsanou podle motivů starých indiánských legend: „Kde je ten dům? kde z Longfellowa koník Papukina?“

⁵³ Výstižně definuje aluzi Jiří Homoláč: „Aluze je ten element textu, pro jehož interpretaci je relevantní, že byl již někdy předtím použit, resp. že je součástí nějakého jiného textu, resp. že je v tomto jiném textu součástí konkrétního mikrokontextu. Tím, že současně referuje k aludujícímu a aludovanému textu, vede čtenáře k (přínejmenším) rámcové konfrontaci obou textů, a zakládá tak možnost dalších vztahů mezi nimi.“ In: HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996, s. 71.

Holan odkazuje rovněž na díla výtvarných umělců, například: „jak bych tě zřel, pěstoune barev prudkých, Vlamincku, / rej přímých štětců tvých, / na kraji léta obzor padal v paletu / stupnicí tónů kosmo kladených –“; „hry mlh mít na břehu za společníky, / hry mlh s podobou Degasových tanečnic a vody van.“

Již rozbor textu ukázal, že Holan patří k jednomu z největších dědiců máchovských. Tento básník ostatně na počátku 30. let výrazně ovlivňuje také Halase a Zahradníčka, jedním z příznaků této inspirace je vysoká četnost oxymór v jejich poezii. V rozhovorech s Vladimírem Justlem Holan říká: „Mácha byl démonický člověk hnaný velikou silou. Je to hvězda, která září. Mácha – to je celek, postoj, tvář.“⁵⁴ Nebo v eseji O K. H. Máchovi, kde o něm přímo píše jako o vidoucím, jako o „géniovi“. „... Nicota! To je Absolutno!!! Jistota!... Jak jemný hudební sluch měl tento básník, že zaslechl i nejtíši inkantaci jejího vábení! Jak prostupný byl a jak milující, že se nebránil její dostředivé, hvězdnaté radioaktivitě! Jak jeho zoufalá, kořící se láska k ní přinutila ji býti tou, do které jedině se vejde Bůh!“⁵⁵

Triumf smrti se Máchovu *Máji* v mnohém podobá, v poetice jde především o obdobnou rytmickou výstavbu veršů – zejména o alexandrin a oktosylab, dále o propracovanou instrumentaci a písňovost, podporovanou častými refrény. Mácha i Holan hojně využívají zvukové básnické figury založené na opakování, z dalších typů figur pak inverzi, řečnickou otázku, apostrofu, exklamaci a paralelismus. Velkou roli v jejich poezii hrají figury významového rozporu, zvláště oxymóra a paradoxy.

Jak v *Triumfu smrti*, tak v *Máji* najdeme vysokou frekvenci tropů, metaforických i metonymických. Zatímco Mácha ještě vytváří básnické obrazy, vycházející z přirovnání pomocí slov „jak, jako, co“, Holan je už většinou vynechává. Binar k tomu poznamenává: „Jde o postup moderní poetiky, kdy básníci zhruba od symbolismu vytvářejí metaforické básnické obrazy, jejichž základem už není básnické přirovnání, jak o tom svědčí ještě jejich častý výskyt u Máchy, ale přímá a nečekaná ‚srážka dvou slov‘ – tento básnický obraz působí jako ‚elektrický zkrat‘.“⁵⁶

⁵⁴ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. Praha: Odeon, 1988, s. 420.

⁵⁵ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. Praha: Odeon, 1988, s. 355.

⁵⁶ BINAR, Vladimír. *Glosy k poetice*. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

Triumf smrti je stejně jako *Máj* zpěvem existenciální úzkosti, jak napovídá sám jeho titul. K nejfrekventovanějším slovům v *Máji* patří slova „býti“, „vězeň“, „čas“.⁵⁷ Čas a smrt náleží mezi ústřední témata *Triumfu smrti* – frekvence slov s nimi souvisejících je také velmi vysoká.

Zásadní téma Máchovy a Holanovy poezie tvoří též láska a touha, přesněji jejich dvě roviny – láska a touha mezi mužem a ženou a žízeň po nemožném ideálu. Svět „Boha, nesmrtelnosti, věčnosti, odvěké krásy a jiných Idejí [...]“; to, po čem se touží, je jako ideální pól v tom, kdo touží, ale toužící nemůže přece splynout s předmětem své touhy, poněvadž touha, temná a dolů strhující moc, je jeho jediná skutečnost. Vždyť touha je právě ona vědomá distance od ideálu, ono nebytí ve vytouženém světě, nebytí jím; věčná touha pak znamená věčné zklamání. „Bez konce láska je! – Zklamánáť láska má!“ jsou slova o metafyzické lásce, metafyzické touze.⁵⁸ Se světem ideálů souvisí obraz dětství jako šťastného věku nevědomosti a velký kontrast s jinoštvím, které je v *Máji* a *Triumfu smrti* přítomností a zároveň symbolem takového myšlenkového postoje, ve kterém si člověk nechce nic nalhávat.

U Máchy i Holana hraje důležitou roli také téma putování po krajině a přírodní lyrika, postavu poutníka nalezneme například v *Moudrosti léta*, kde se lyrický subjekt vrací do krajiny dětství.

Některé Holanovy verše se dají vázat jako přímé odkazy na Máchu, například v *Máji* 1927, kde již samotný titul je takovým odkazem: „Bez konce hoře je, / jak pěje kormorán“. Báseň *Mrtvá* má s koncem třetího zpěvu *Máje* společný motiv „posledního nebe“, metonymický obraz pro skutečnost, že to, na co jsme zvyklí se každý den dívat, uvidíme v den naší smrti naposledy. V *Máji* metaforicky: „Nad dálkou temných hor / poslední požár plál;“ – báseň *Mrtvá* začíná exklamací „Poslední nebe!“, tento výkřik se stává refrémem, jednou se mění v řečnickou otázku „Poslední nebe?“ a nakonec opět v exklamací „Nebe poslední!“. Třetí zpěv *Máje* uzavírá gradující exklamace „Viléme! Viléme!! Viléme!!!“. Poslední verš *Mrtvé* tvoří paralelně exklamace „a ty mne nepohladiš, Vilemíno!“. V závěru *Písně o ztrátě, rozkoši a smrti* se zase anaforicky opakuje Máchovo „bez konce Láska je“.

⁵⁷ HAUSENBLAS, Karel. Abecední index slov v *Máji* s jejich frekvencí. In: *Miscellanea*. Praha: Univerzita Karlova, 2003, s. 212–246.

⁵⁸ PATOČKA, Jan. *Dvě máchovské studie*. Praha: OIKOYMENH, 2007, s. 19–20.

Holana nepochybně velmi ovlivnil Otokar Březina – v oblasti rytmu využitím alexandrinu, co se týká obraznosti zejména bohatou tropikou, četností oxymór a častým spojováním abstrakt a konkrét. Za přímý odkaz na Březinu můžeme považovat verš z Moudrosti léta: „je ve mně hlas, vystěhovaný bleskem v doupě hadů“. Konkrétně se jedná o aluzi na báseň Doupata hadů, obsahující verše „klenbami hořící síry kouřil se blankyt, žíravě bled, / a všechny mé záhony květů se změnilly v doupata hadů.“

Velkou inspirací pro Holana se stalo také dílo Jakuba Demla, „vyvěrající z oxymóra ‚život smrti mé‘, v němž se koncentruje totéž či velmi blízké tragické vidění životního údělu, neustále překlenované a proměňované básnickým slovem.“⁵⁹ Tento způsob nazírání lidského bytí představuje opět rovněž dědictví Březinova symbolismu. V úvodu do souboru dokumentů *Dialog: Nezval – Deml – Holan* shrnuje Binar Holanův celoživotní lidský i básnický vztah k Demlovi stručně tak, že se Holan „střelhbítě vrhá ze svého bagatelního *Blouznivého vějíře* (1926) do paroxysmu *Triumfu smrti* (1930), variuje Demlovy Hradly a Tance smrti obsažené celistvě v knize *Můj očištěc* (1929), onu až vesmírnou úzkost z bytí a o bytí člověka do *Vanutí* (1932), *Oblouku* (1934) a *Kameni, přicházíš* (1937) až k *Noci s Hamletem* (1964). A nejen to – Holan spěchá do Tasova, aby se přímo lidsky a fyzicky dotkl Demlova ‚umění potápěče‘.⁶⁰ Dokladem toho je pak v *Dialogu* Holanova rukopisná báseň Pohostinství, napsaná za jeho pobytu v Tasově v červnu 1930, a Demlem zaznamenaný tento jeho tasovský pobyt ve *Šlépějích XV* z téhož roku.

Podobným způsobem jako Březina inspiroval Holana jistě i Charles Baudelaire, zejména pokud jde o alexandrin a vysokou frekvenci obrazných pojmenování. V rozhovoru pro *Krásnou literaturu* z roku 1961 Holan říká: „...mám rád autory, kteří mají verš propracován. U takového Verlaina nebo Baudelaira se nedá fixlovat. Metrum, rýmy, všechno má svou funkci. Někteří mladí překladatelé a básníci si myslí, že tohle je už přežitek a že jen ve volném verši je budoucnost. Jenže dobré volné verše může psát jen ten, kdo ovládá techniku klasickou; volný verš musí mít svůj vnitřní rytmus, své vnitřní napětí, nejen myšlenku.“⁶¹

⁵⁹ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

⁶⁰ BINAR, Vladimír. *Dialog: Nezval – Deml – Holan. Revolver Revue*. 1996, č. 32, s. 165–207, s. 167–168.

⁶¹ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. Praha: Odeon, 1988, s. 395.

V první variantě *Triumfu smrti* zaznívají občas dekadentní tóny, připomínající Karla Hlaváčka. S jeho poezií má Holan společnou především výraznou eufonii a instrumentaci verše, které se u něho ovšem stávají velmi důležitým činitelem sémantickým. Například: „A rozjímám. Hle, duše má, ten blázen žárlivý / chvěje se navečer, / soumrak se stává žalmistou a člověk, který zůstal na chvíli, / pluje na druhý břeh, jako by do podsvětí spěl.“

Některé pasáže z *Hlubiny nebezpečnosti* a *Písně o ztrátě, rozkoši a smrti* připomínají slavné paradoxy Françoise Villona: „Já u pramene jsem a žízní hynu, / horký jak oheň, zuby drkotám.“, například: „ještě jsem nepřišel, již odcházím, zas navracím se v tichu“, „Co budu živ, umírám každý den, otálím spěchaje, / ve vazbě toho, čím jsem odmítán, do prázdna vzlykaje“.

O poetistické asociativní metodě a tvarové podobnosti *Triumfu smrti* s Apollinairovým *Pásmem* jsem psala, s odkazem na poznatky Vladimíra Binara, již v předchozích kapitolách. Společné obě „skladby“ mají rovněž putování časem, místy, vlastním životem i velké téma ztracené lásky. *Pásmo* i *Triumf smrti* jsou časově orámovány, *Pásmo* začíná ráno a ráno končí, *Triumf smrti* začíná na jaře a končí v zimě, přičemž roční období se často stávají obraznými pojmenováními (například léto v *Moudrosti léta* je metaforou pro mládí a podzim ve *Zmizelé katedrále* znamená i konec lásky). Za možná přímý odkaz na Apollinairovy verše: „V achátech svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy / Na smrt jsi smuten byl v ten den kdy sebe v nich objevil jsi“ můžeme považovat verše: „Užaslý člověk, poklekám, abych těm očím modlitbu vzal, / v hlubinách ametystu poznal osud zas“.

V přepracováních *Triumfu smrti* se postupně vytrácí rysy poetismu ve prospěch hutnosti výrazu neosymbolismu. Zůstává vliv Máchy (rytmická výstavba veršů, figury významového rozporu, velká četnost obrazných pojmenování) a Apollinaira (tropika). Výrazně se prosazuje inspirace symbolistickými básníky Březinou a Baudelairem, kromě využití alexandrinu jde především o oblast tropiky – kombinování metafory s metonymií, jejich propojování a následný vznik symbolů. Se všemi jmenovanými básníky si je Holan samozřejmě blízký i v rovině sémantiky.

1.14. Resumé kapitoly *Triumf smrti*

Vladimír Holan vstoupil do české poezie poetisticky laděnou sbírkou *Blouznivý vějíř* (1926). Později ji ovšem zavrhl – nezařadil ji ani do souboru *První básně* (1948). Zejména

v posledním oddíle sbírky, nazvaném Chryzantémy, však nalezneme rysy poetiky, jež charakterizují básníkovu následující sbírku *Triumf smrti* (1930). Jedná se především o rytmickou výstavbu verše (různostopé a mnohostopé jambické verše, alexandrin a jeho variace, v naprosté většině rýmovaný pětistopý jamb, jambický oktosylab), pravidelné strofické členění a rým téměř všech básní, tropiku (zvýšená frekvence obrazných pojmenování). V *Blouznivém vějíři* se též prosazují motivy a témata, které se stanou později typickými pro Holanův *Triumf smrti*. Jde například o ubíhající čas, tesknost, smrt, vzpomínky na dětství a dospívání ve venkovské krajině pod hradem Bezděz, na ztracenou lásku apod.

Druhá básníková sbírka – *Triumf smrti* (1930), prošla postupem času značným přepracováním. Její první vydání obsahuje tři oddíly, dva z nich jsou však ve všech dalších třech přepracovaných verzích sbírky vynechány. Pod titulem *Triumf smrti* vychází nadále jen původní první oddíl. Příznačné je, že se eliminované básně a skladby od tří básnických částí prvního oddílu výrazně tvarově nebo rytmicky odlišují. V první verzi sbírky je ještě znát vliv poetismu, současně ovšem můžeme v tomto období Holana řadit k tzv. „básníkům smrti“. Všechny tři texty zachovaného oddílu sbírky Holan výrazně zkrátil a přepracoval – některé strofy odstranil nebo nahradil jinými, další v různém rozsahu změnil. Druhé vydání *Triumfu smrti* (1936) tvoří přirozený mezistupeň mezi první verzí sbírky a její výslednou variantou. Třetí vydání z roku 1948 básník přepracoval plně ve stylu své zralé poezie, ovlivnění poetismem se zcela vytrácí. V roce 1965 již Holan upravuje texty pouze nepatrně.

V resumé se pro úsporu místa budu věnovat pouze básnickým textům prvního oddílu *Triumfu smrti*, který básník v přepracováních sbírky zachovává. Vynechané oddíly analyzuji v textu disertace. První oddíl *Triumfu smrti* obsahuje v roce 1930 báseň Tanec ve vyhnanství a skladby Zmizelá katedrála, Moudrost léta. Ve vydání sbírky z roku 1948 básník přejmenoval Tanec ve vyhnanství na Mladost a Moudrost léta dostává titul Neotvírej se, sezame...!

Tyto tři básnické texty představují „příběhy“, nebo přesněji řečeno řetězce jejich torz, z dětství a dospívání, včetně prožitku prvních lásek. „Poémy“ charakterizuje prolínání lyrického a epického, jež se později stává typickým pro celé Holanovo dílo. Východiskem pro Holanův epický verš v Tanci ve vyhnanství a Moudrosti léta se stává alexandrin. Verše jsou většinou jeho velmi různorodými variacemi. Místy tyto básníkovy variace alexandrinu přecházejí do mnohostopých jambických veršů. Dlouhé veršové útvary souvisí s básnickým typem, k němuž se Holan blíží. Tento druh verše byl charakteristický pro symbolistické básníky. Podstatnou roli

hraje také jambický oktosylab a jeho variace, mající šest až devět slabik. Mnohostopé verše ostatně velmi často dělí cézura na dvě poloviny, rozdělením takového verše by pak vznikly dva oktosylaby. Koexistence alexandrinu, tradičního rytmického útvaru epiky, a oktosylabu, verše lidové písně, přímo souvisí s postupováním lyrického a epického v Holanově poezii. V Tanci ve vyhnanství i v Moudrosti léta se navíc jako máchovská odezva objevuje také rýmovaný pětistopý jamb. V obou poémách jambický rytmus narušuje daktyl, daktylotrochej, v některých verších také trochej.

Ve skladbě Zmizelá katedrála není taková rytmická variabilita jako u zbývajících dvou poém, ve většině veršů se střídá sedmislabičný jamb s šestislabičným (ženský verš s mužským). Nedochozí k tak častému narušování jambického metra jako v Tanci ve vyhnanství a Moudrosti léta. Zmizelá katedrála však obsahuje větší počet čistě trochejských veršů – celkem osm. Velká část veršů má přesah, což naznačuje možnost považovat vždy dva verše za dvě kóla alexandrinu – jejich sloučením vzniká alexandrin. Tento tradiční rytmický útvar se zde vlastně proměňuje ve varianty oktosylabu (osmislabičné a devítislabičné verše se ve Zmizelé katedrále také objevují). Již v prvním vydání *Triumfu smrti* je tedy patrné napětí mezi „písňovým veršem“ a alexandrinem, které se stane jedním ze základních stavebních principů Holanova *Vanutí*.

Na vývoji rytmické výstavby *Triumfu smrti* v přepracovaných vydáních můžeme sledovat, jak se zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztah k sémantice. V disertaci vycházím ze srovnání prvního vydání sbírky (1930) s vydáním definitivním (1965). V proměnách veršů poém *Mladost a Neotvírej se, sezame...!* jsou zřejmé dvě tendence – zkracování veršů (zejména čtrnácti a víceslabičných) a přibližování metru alexandrinu. Zkracování veršů souvisí s proměnou tropiky sbírky – zejména s větší hutností výrazu, projevující se kumulací tropů a vyšším počtem symbolů, což vede ke „zhuštění“ koncentraci významů. Přes tendenci přibližování metricky k alexandrinu v několika případech dochází k novému trochejskému narušení nebo se dokonce výjimečně objevuje na místě verše jambického verš trochejský. Některé rytmické změny zdůrazňují básnickou sémantiku. Nezanedbatelný počet veršů – přibližně třetina – má shodný rytmus jako v prvním vydání, přestože slova v nich básník různou měrou mění.

O výrazném vztahu mezi rytmickou výstavbou a sémantikou Holanovy poezie dokládá, že v poémách *Mladost a Neotvírej se, sezame...!* se přibližně ve dvou třetinách případů změna rytmu shoduje se změnou sémantiky – rytmus definitivní verze je odlišný od první varianty

a sémantika také odlišná či posunutá nebo je rytmus shodný a sémantika také do značné míry shodná.

Ve čtyřveršových strofách *Zmizelé katedrály* zůstává v naprosté většině přepracovaných veršů rytmus shodný bez ohledu na sémantické změny. Domnívám se, že je tomu tak, protože skladba má pevný rytmický tvar již od prvního vydání.

Instrumentace verše je pro Holanovu poezii podstatná ve všech jejích podobách. Eufonie a kakofonie tvoří často výrazné sémantické činitele. V básních se prosazuje instrumentace vertikální i horizontální, shody hlásek a jejich uskupení se kombinují se zvukovými figurami. V první verzi *Triumfu smrti* Holan často využívá kakofonii, která podporuje vyznění sbírky jako zpěvu existenciální úzkosti.

V přepracováních *Triumfu smrti* se frekvence kakofonie v souvislosti s proměnou sémantiky postupně značně snižuje. Sbírká získává na melodičnosti a zpěvnosti, přibližuje se tak instrumentací verše Holanově lyrice 30. let.

Konstantu hláskové instrumentace *Triumfu smrti* tvoří koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují i uvnitř a na začátku veršů, někdy jde přímo o vnitřní a čelní rýmy. Drtivá většina veršů je pravidelně rýmována. Naprostou většinu veršů poémy *Tanec ve vyhnanství* pojí rým střídavý, v několika případech ho nahrazuje rým přerývaný. Ve skladbě *Zmizelé katedrála* se přerývaný rým vyskytuje mnohem častěji, přestože rým střídavý zde stále zcela dominuje. Oproti tomu všechny verše skladby *Moudrost léta* jsou rýmovány bez výjimky střídavě.

V definitivní verzi sbírky se ve skladbě *Zmizelé katedrála* zřetelně snižuje frekvence přerývaného rýmu ve prospěch rýmu střídavého, čímž skladba získává na zpěvnosti. Oproti tomu v básni *Mladost* se přerývaný rým objevuje častěji než v prvním vydání a ve skladbě *Neotvírej se, sezame...!* nově přibývají tři šestiveršové strofy s verši spojenými postupným rýmem. Dochází tedy k jistému sjednocení rýmové výstavby všech tří poém. V souvislosti s větší melodičností, zpěvností výsledné varianty *Triumfu smrti* a hlavně v souladu s proměnou básnické sémantiky sbírky se mění také rýmy. Zpěv existenciální úzkosti z roku 1930 se postupně v přepracováních blíží zralejší, vyrovnanější Holanově poezii. V rovině výstavby rýmů se tato proměna projevuje takto: ubývá případů, kdy verše pojí pouhá asonance, a výrazně roste počet dvouslabičných rýmů.

Velkou roli v konstituování básnické sémantiky *Triumfu smrti* hrají básnické figury, jedná se zejména o tyto: zvukové (anafora, epanastrofa, epanadiploze, epizeuxis, paronomázie,

refrén), syntaktické (gradace, básnické přirovnání), slovosledné (paralelismus, inverze a anastrofa), eliptické (apoziopeze), myšlenkové (řečnická otázka – zejména otázky vlastní, apostrofa, exklamace), hodnotící (poetismy, eufemismy) a figury významového rozporu (oxymóra a paradoxy). V definitivní verzi sbírky (1965) se mnohonásobně navyšuje počet apoziopezí. Pomocí nich podporuje Holan významovou otevřenost své poezie, která souvisí rovněž se „zhuštěnou“ koncentrací významů, vytvářenou kumulováním a kombinováním tropů. Frekvence obrazných pojmenování ve výsledné podobě sbírky také velmi výrazně roste. S celkovým posunem k sémantické otevřenosti souvisí také větší množství „řečnických“ otázek, jež si básník klade. V souladu s vývojem Holanovy poetiky a sémantiky se ve výsledné podobě *Triumfu smrti* snižuje četnost figur významového rozporu. Jedním z důvodů se stává i vynechání dvou ze tří oddílů sbírky, eliminované oddíly byly charakteristické pro tvorbu „básníků smrti“ třicátých let – uhranutí existenciální úzkostí se v nich pojí právě s vyšší četností oxymór a paradoxů.

Holanův básnický jazyk dále charakterizuje vysoká četnost tropů. V prvním vydání *Triumfu smrti* patří mezi nejfrekventovanější tropy metafora (často genitivní). V některých případech dochází ke spojování abstrakt a konkrét, jejich kombinace se stanou později pro Holana typickým stavebním prostředkem. Podstatnou roli hraje v *Triumfu smrti* kontextová metafora, výsledné obrazy samozřejmě podporují i ostatní druhy tropů. Na výstavbě obrazů se podílejí rovněž metaforická epiteta. Velmi důležitý rys Holanovy poetiky představuje vysoká frekvence metonymie, na kompozici poem se podílejí též metonymie, jež na sebe navazují. Četná jsou též metonymická epiteta. Podobně jako u Máchy nebo Březiny tvoří u Holana jednu ze základních konstant jeho poezie oxymóra a paradoxy. Výsledný obraz často vzniká kombinací figury významového rozporu a metafory nebo metonymie. Dále patří mezi frekventované tropy v *Triumfu smrti* personifikace, ať už na metonymickém či metaforickém základě. V důsledku častého výskytu metonymií a metafor dochází k jejich propojování a vzniku symbolů, což ukazuje na Holanovu spjatost se symbolisty. Místy Holan rovněž využívá řetězců tropů. Obecně básníková obrazná pojmenování vznikají povětšinou kombinací několika tropů – buď stejného druhu, nebo se spojují různé typy nepřímých pojmenování. Dědictvím symbolismu jsou nepochybně synestézie. Již v prvním vydání sbírky hraje kromě vysoké frekvence tropů

důležitou roli básníkovy práce se slovesnou valencí, kdy se na základě zcela nových slovesných vazeb otevírají i nové sémantické roviny.

V pozdějších verzích *Triumfu smrti* se postupně vytrácí vliv poetismu, což se projevuje zejména vynecháním velkého množství vzpomínek, propojovaných asociacemi. Obecně by se dalo říci, že bývají odstraněny strofy tam, kde za sebou v prvním vydání sbírky následovaly verše podobné sémantiky, zůstávají jen některé strofy – stejné nebo méně či více změněné. Básník připisuje i verše a strofy úplně nové, některé z nich však mají podobné sémantické vyznění nebo ladění jako ty, které eliminoval. Ve třetí variantě *Triumfu smrti* jsou již rysy „neosymbolismu“ daleko výraznější. Zvyšuje se koncentrace tropů a abstrakt, tropy jsou složitější, kombinují se mezi sebou, dochází ke spojování abstrakt a konkrét jako v symbolismu. Kumulace tropů spolu s vyšším počtem symbolů vede k vypjaté obraznosti a velkému množství významových rovin. Sémantická obsažnost se stává jednou ze základních konstant Holanovy poezie.

Co se týká motivické a tematické roviny *Triumfu smrti*, báseň *Tanec ve vyhnanství*, jak její titul napovídá, pojednává o „vyhnání“ z čisté idylly nevědoucího dětství do dospívání a dospělosti. Patrný je silný kontrast mezi ztraceným rájem a přítomností. První značně rozsáhlou část poémy tvoří tok obrazů ze šťastného věku dětství. Postupně však zaznívají temnější tóny a začínají se objevovat motivy smrti. Rovněž počasí a krajina dětství se dramaticky proměňuje v souladu s verši tematizujícími existenciální úzkost. Pozitivní motiv básně tvoří vzpomínka na první lásku, následuje ovšem téma zklamané lásky a následné nevíry v lásku. Jedno z ústředních témat celé sbírky představuje nezvratné ubíhání času. Hlavní témata *Tance ve vyhnanství*, zejména nevíra v lásku nebo v Boha, který se nakrátko stal zábleskem naděje, se cyklicky vracejí.

Skladbu *Zmizelá katedrála* uvozuje popis katedrály vnímané všemi smysly, opět se zde objevuje téma ztracené víry v Boha. Hrdina skladby oslovuje ztracenou lásku a navrácí se v hovorech s ní do minulosti. Velkou roli hraje básníkovu uhranutí prchavostí času a pomíjivostí. Postupně se pak propojí se zmizením katedrály, které symbolizuje pominulý milostný cit i tápání ve víře v Boha. Tématem skladby se stává rovněž samotná poezie spojená ve *Zmizelé katedrále* se symbolem letu. Celou skladbu uzavírá strofa tematizující smrt, v níž slovo smrt je velkým počátečním písmenem povýšeno na symbol.

Titul skladby Moudrost léta je metaforou pro mládí. Lyrický subjekt se navrácí do krajiny dětství, v níž zůstalo všechno stejné jako kdysi, jen on je nyní jiný: v poémě se prolíná minulost s přítomností. Podstatné cyklicky se navracející téma tvoří opět existenciální úzkost a smrt. Již v *Triumfu smrti* se objevuje Holanův skeptický postoj k možnosti poznání, jenž prochází celou Moudrostí léta a později se stává jedním z konstantních témat jeho poezie. V Moudrosti léta nalézáme postavu Maxima, „hvězdáře a zahradníka ticha.“ Charakteristika tohoto Holanova alter ega evokuje samotu a soustředěnou práci básníkovu. Jako protipól veršů tematizujících smrt se opakuje výrok „je šťastno žítí přec“, vypjaté verše pak definují kladné hodnoty – lásku a krásu. Jedním z témat skladby se opět stává ztracená láska.

Co se týká vývoje významové roviny *Triumfu smrti* v přepracováních sbírky, již změna titulu básně Tanec ve vyhnanství na Mladost vypovídá o posunu, který se ve sbírce udál – o básníkově větším odstupu a nadhledu. Obrazy se stávají celkově jemnějšími, náznakovějšími, mizí velké množství pochmurných, kakofonních veršů. Míra kakofonie se celkově snižuje – úměrně se sémantickou proměnou sbírky. Básník již není tak tragicky rozerván bipolaritou lidského bytí, téma smrtelnosti a otázky po smyslu lidské existence se však stávají pro jeho poezii konstantou. Častěji než v první verzi sbírky je tematizována milostná touha, místy velice přímočarými obrazy. Jedním z motivů se v pozdějších variantách sbírky stává rozpor toužení dětí po dospělosti a následného snění o šťastném dětství. Pro všechny tři skladby ve výsledné podobě *Triumfu smrti* platí, že se zvyšuje počet otázek, které básník klade, zároveň to bývají otázky složitější – otázky po smyslu bytí, času atd., jež se stávají neodmyslitelnou součástí Holanova díla. Verše z prvního vydání sbírky, v nichž Bůh představuje záblesk naděje, jsou v poslední variantě již méně jednoznačné. Závěr Mladosti se výrazně liší od verze z roku 1930, hrdina poémy překonává zoufalství a temnotu, lituje protrpěných let, nevíra v naplněnou lásku však zůstává.

Nový název skladby Moudrost léta – Neotvírej se, sezame...! též souzní se změnami významovými. V přepracovaných variantách se mnohem výrazněji prosazuje téma touhy, jejího splnění a paradox následného stesku po nepoznaném. Vynecháno je spoustu bezútěšných obrazů, naopak přibývají vzpomínky na milovanou ženu. Básník vynechává rovněž vypjaté definice lásky a krásy. Básnická vize, z velké části obsažená již v první variantě *Triumfu smrti*, se v definitivní verzi sbírky zpřesňuje, charakteristické je, že její obrazy vyrůstají na základě reálných výjevů z venkovské krajiny. Také ve skladbě Neotvírej se, sezame...! se zvyšuje počet

otázek, jež si básník klade, jejich velké téma tvoří konečnost lidského bytí. Častějším motivem se v přepracovaných variantách sbírky stává erotika. Jak název skladby napovídá, její podstatné téma představuje velký Holanův rozpor touhy po poznání a strachu z něj.

Titul třetí poémy – Zmizelá katedrála – zůstává jako jediný ve všech variantách sbírky nezměněný. Ve výsledné podobě skladby zaznívají místy smířlivější, vyrovnanější tóny. Současně se však mění charakter některých vzpomínek na milovanou ženu – z teskných na nepřátelské, některé motivy lásky se pak proměňují na motivy spjaté s vášní. Jako v Mladosti a ve skladbě Neotvírej se, sezame...! i ve Zmizelé katedrále básník vynechává mnohé verše existenciální úzkosti. Téma ovšem zůstává přítomno, jemnější a propracovanější obraznost je přesnější, místy působí dokonce ještě tragičtěji a sugestivněji než dřív. Tematizuje a charakterizuje se poezie a její jedinečná moc – schopnost uchovávat pomínulé. V závěrečných verších definitivního přepracování skladby je vyslovena myšlenka, že když něco dosáhne svého vrcholu, může se již jen zmenšovat a že poté, co ztrátou lásky přestáváme trpět, stává se skutečnou minulostí.

Inspirací pro Holanův *Triumf smrti* se stala nepochybně poezie Karla Hynka Máchy, ať už v oblasti rytmu (využití kombinace jambického oktosylabu, alexandrinu a pětistopého jambu) nebo obraznosti (vysoká frekvence figur významového rozporu a obrazných pojmenování). Rovněž v rovině významové se *Triumf smrti* coby zpěv existenciální úzkosti k Máchovu *Máji* velmi blíží. Dále Holana jistě velmi ovlivnil Otokar Březina – využitím alexandrinu a mnohostopých jambických veršů, co se týká obraznosti zejména bohatou tropikou, četností oxymór a častým spojováním abstrakt a konkrét. Podobný vliv jako Březina měl na Holana zajisté i Charles Baudelaire, zejména pokud jde o alexandrin a vysokou frekvenci obrazných pojmenování. Velkou inspirací pro básníkovu obraznost i významovou rovinu *Triumfu smrti* se stalo také dílo Jakuba Demla. V první variantě sbírky zaznívají občas těž dekadentní tóny, připomínající Karla Hlaváčka.

Značný vliv na Holanovu poezii tohoto období mělo rovněž Apollinairovo *Pásmo*. Souvislosti můžeme hledat zejména v poetistické asociativní metodě prvního vydání *Triumfu smrti*, příznačná je též tvarová podobnost obou „skladeb“. Společné mají také putování časem, místy, vlastním životem i velké téma ztracené lásky.

V přepracováních *Triumfu smrti* se postupně vytrácejí rysy poetismu ve prospěch hutnosti výrazu neosymbolismu. Zůstává vliv Máchy (rytmická výstavba veršů, figury významového

rozporu, velká četnost obrazných pojmenování) a Apollinaire (tropika). Výrazně se prosazuje inspirace symbolistickými básníky Březinou a Baudelairem, kromě využití alexandrinu jde především o oblast tropiky – kombinování metafory s metonymií, jejich propojování a následný vznik symbolů. Se všemi jmenovanými básníky si je Holan samozřejmě blízký i v rovině sémantické.

2. Období neosymbolismu – lyrická trilogie: *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934), *Kameni, přicházíš...* (1937)

2.1. Přepřacování sbírek *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934), *Kameni, přicházíš...* (1937)

Ve své práci budu vycházet z definitivní podoby sbírek, tak jak vyšly v prvním díle Holanových Sebraných spisů – *Jeskyňi slov* (1965). Způsob jejich přepřacování se pokusím charakterizovat v této kapitole.

Na rozdíl od *Triumfu smrti* neprošly sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) tak značnou proměnou. V jejich dalších vydáních ani v jejich výsledné verzi v Sebraných spisech není ani jedna báseň vynechána.

Některým básním mění Holan titul, například *Plavý náměsíčný* ze sbírky *Vanutí* se stává pouze *Náměsíčným*, báseň *Jen čtvrtou slohu...* ze sbírky *Kameni, přicházíš...* dostává název *Vyznání lásky* atd. Básně, jež měly v prvním vydání místo nadpisu tři hvězdičky, dostávají tituly.

V žádné z básní se nejedná o rozsáhlé přetvoření – Holan verše spíše zpřesňoval. Změny lexikální spočívají nejčastěji ve skutečnosti, že autor ve verši slovo (případně slovní spojení či několik slov) nahrazuje jiným slovem či slovy. Někdy rovněž slovo vynechává nebo naopak přidává, eventuálně pozměňuje jeho tvar. Rytmus přepřacovaných veršů zůstává téměř vždy stejný, změna nastává pouze zcela výjimečně.⁶²

Přepřacování básní v Holanově lyrické trilogii můžeme orientačně rozdělit do několika typů. Velmi častý druh změn tvoří „sémantické zpřesňování“ – nové slovo je významově bližší slovu nebo slovům, které s ním ve verších souvisejí (někdy se jedná přímo o kontextovou metaforu). Uvedu několik ukázek:

Spí krásná přadlena a nahým divem
se v **stříbro** strojí.
Můj Bože, to je chvíle ta,
kdy chvění chvěje se a skrze prsty

⁶² Rytmus se mění pouze v několika případech z více než padesáti lexikálních změn. Několikrát také dojde k drobnému prodloužení nebo zkrácení verše, přičemž jeho rytmus zůstává stejný.

okamžik lunny je trojí.

(*Vanutí, Plavý náměsíčný*; 1932)

Spí krásná přadlena a nahým divem
se v **tělo** strojí.

Můj Bože, to je chvíle ta,
kdy chvění chvěje se a skrze prsty
okamžik lunny je trojí.

(*Vanutí, Náměsíčný*; 1965)

- slovo „tělo“ se více podílí na „neosymbolistické“ transfiguraci lunny v „krásnou přadlenu“

Krom studně šumí sad, malován na záchvěv
mých víček pohledem, který se v pohled skví.
Zda dosti zcitlivěl na blankyt, zjev mi, zjev!,
zda prohloubil se dost jak dlaň, dlaň **jitra** před broskví?, (*Oblouk, Jarní modlitba*; 1934)

Krom studně šumí sad, malován na záchvěv
mých víček pohledem, který se v pohled skví.
Zda dosti zcitlivěl na blankyt, zjev mi, zjev!
zda prohloubil se dost jak dlaň, dlaň **vánku** před broskví? (*Oblouk, Jarní modlitba*; 1965)

- slovo „vánek“ je sémanticky bližší spojení „šumí sad“ než slovo „jitra“

Zkad jímá hudbu tento vzor nepřetržitý,
do jaké hloubky překlání svůj **plamen**, aby navázal
pod víčkem pauzy temně žitý
zrak tónu, jež si zakázal? (*Oblouk, Pohár při tvém probuzení*; 1934)

Zkad jímá hudbu tento vzor nepřetržitý,
do jaké hloubky překlání svůj **rytmus**, aby navázal
pod víčkem pauzy temně žitý
zrak tónu, jež si zakázal? (*Oblouk, Pohár při tvém probuzení*; 1965)

- slovo „rytmus“ je sémanticky bližší slovům „hudba“ a „tón“ než slovo „plamen“

Za další typ přepracování můžeme považovat případy, kdy básník některé slovo ve verši vynechá nebo naopak přidá, nahradí jedno nebo více slov slovem nebo slovy jinými. Tyto změny mají malý rozsah (nejčastěji se jedná o jedno slovo), pouze v několika případech dochází k proměně celé strofy. Změna významu v těchto přepracováních se pohybuje na škále od drobného posunu k radikální proměně – k té ovšem nedochází často. Tyto sémantické změny jsou různorodé a nedají se zobecnit. Dá se ovšem říci, že v případech, kdy nejde o radikální změnu významu, se opět jedná nejčastěji o ono zpřesňování nebo zdůrazňování sémantické roviny básní. V přepracovaném vydání sbírek význam z veršů často více „vystupuje, vyznačuje“. Uvádím několik příkladů:

důvěrnost zrazení, a přece další vchod
v zahradu proměn, ticha,
kde z nových úsměvů stávají: k pýše schod
a k **sladkému** ponížení pýcha,

(*Vanutí, Obraz*; 1932)

důvěrnost zrazení, a přece další vchod
v zahradu proměn, ticha,
kde z nových úsměvů stávají: k pýše schod
a k ponížení pýcha,

(*Vanutí, Obraz*; 1965)

At' drsný kovář, lamač skal, když přemíru
tvrdosti překonals ve vosk či jíl:
kdos, žádostivý hedvábí a kašmíru,
tvar pevný sluncem, slzou rozpojil.

(*Oblouk, Vždy –*; 1934)

At' drsný kovář, lamač skal, když přemíru
tvrdosti překonals ve vosk či jíl:
kdos, žádostivý hedvábí a kašmíru,
tvar pevný sluncem **nebo** slzou rozpojil.

(*Oblouk, Vždy –*; 1965)

[...]

dal trysknout vínům, přelil

je v každou vteřinu, jež každým světem
ubíhá smíchem,
že velkou tuším smrt, tu, jež se sklání k dětem
v obdivu tichém,

tu malou smrt, tu něžnou smrt, jež také pirátům
znamení dává
a ptákům, kteří obletují dům,
v němž vězeň nepřestává...

Neb naše oči jsou a nebe nad nimi!

To **pirát** ví a pták a dítě vídá.

„A usnu-li?“ – Jsou studnice a nebe, ruku podej mi! –
tak zve ta smrt, tak něžně odpovídá.

(*Vanutí*, Cesta v Ispahan; 1932)

[...]

dal trysknout vínům, přelil

je v každou vteřinu, jež každým světem
ubíhá smíchem,
až velkou tuším smrt, tu, jež se sklání k dětem
v obdivu tichém,

tu malou smrt, tu něžnou smrt, jež také pirátům
znamení dává
a ptákům, kteří obletují dům,
v němž vězeň nepřestává...

Jen naše oči jsou a nebe nad nimi!

To **vězeň** ví a pták a dítě vídá.

„A usnu-li?“ – Jsou studnice a nebe, ruku podej mi! –
tak zve ta smrt, tak něžně odpovídá.

(*Vanutí*, Cesta v Ispahan; 1965)

Kde ale **k možné výšivce chystáš si příští nit'**
a chceš se teprv stát –
mezi dva cedry touhy mé zavěš mne jako síť,
bych tě moh kolébat.

(*Vanutí*, Modlitba; 1932)

Kde ale **v životě hledáš svou dětskou píď**
a chceš se teprv stát –
mezi dva cedry touhy mé zavěš mne jako síť,
bych tě moh kolébat.

(*Vanutí*, Modlitba; 1965)⁶³

Znej sklenout vzduch, v němž jasně by zněl smích,
zažehnout krb a... vzdálit se! Neboť jsou **rány**,
jež *zde* by minuly.

(*Oblouk*, Slavnost; 1934)

Znej sklenout vzduch, v němž jasně by zněl smích,
zažehnout krb a... vzdálit se! Neboť jsou **panny**,
jež *zde* by minuly.

(*Oblouk*, Slavnost; 1965)

ó dne, v němž osamělé dítě

⁶³ Jak již bylo řečeno, v naprosté většině případů se rytmus veršů nemění. Přesnou básníkovu práci charakterizuje také skutečnost, že například v básni *Modlitba*, kde ke změně rytmu dochází, jeho podstata zůstává zachována. Jedná se o variaci alexandrinu, přepracovaný verš má sice ikty na jiných slabikách (2 4 7 10 12 místo 2 4 6 9 12 14), přiblížil se více alexandrinu, narušení metra však zůstalo. V kompozici básně *Modlitba* hraje rytmus velkou roli – v prvních dvou strofách se pravidelně střídají dvanáctislabičné alexandriny s šestislabičnými „polovinami alexandrinů“ (v metricky přesné podobě), v poslední strofě přichází se změnou sémantickou rovněž změna rytmická – první a třetí verš již nejsou čisté alexandriny, ale variace na tento tradiční veršový útvar.

stébla svých **záměrů** vyžene v sloupy cedrů
a každým **nárazem** do vzácných vztahů zní tě
a jeho krví stoupá z hlubin skrytě
úžas v citovém vědru –

(*Oblouk, Pouto; 1934*)

ó dne, v němž osamělé dítě
stébla svých **la-la-lá** vyžene v sloupy cedrů
a každým **dotknutím** do vzácných vztahů zní tě
a jeho krví stoupá z hlubin skrytě
úžas v citovém vědru –

(*Oblouk, Pouto; 1965*)

a roste gesty do umění.
Ale když noc vlá v prasíly,
strach, měně masku, princip mění...
Co úd, to vír... a velcí zhasili.

(*Kameni, přicházíš..., Uražené dítě; 1937*)

a roste gesty do umění.
Ale když noc vlá v prasíly,
děj, měně masku, princip mění...
Co sám, to strach... a velcí zhasili.

(*Kameni, přicházíš..., Uražené dítě; 1965*)

Jen tebou zvěděl jsem, že o mříže je hráno,
že smrt si otlačila už svůj loket na okraji
času, upřena zvláště tehdy, když jsem vdechl, je-li postaráno
o pohlazení mechu v **sdílném** háji.

(*Kameni, přicházíš..., Dopis; 1937*)

Jen tebou zvěděl jsem, že o mříže je hráno,
že smrt si otlačila už svůj loket na okraji
času, upřena zvláště tehdy, když jsem vdechl, je-li postaráno
o pohlazení mechu v **chlipném** háji.

(*Kameni, přicházíš..., Dopis; 1965*)

**bys oprýskanou chut
na arbus zhojil z míz
proudících odtamtud
a zase nazpět, viz:**

(Kameni, přicházíš..., Sen; 1937)

**a vzpomínkovou chuť
na noty, jež jak kdys
jsou bez hlav, i když pud
jim hrdla neproříz...**

(Kameni, přicházíš..., Sen; 1965)

Třetí typ přepracování Holanovy lyrické trilogie tvoří drobné změny. Ty mají samozřejmě také jistý vliv na význam veršů, jedná se však spíše o menší zpřesňování sémantiky nebo změnu „významového odstínu“. Taková drobná přepracování představují například změny interpunkce, tvaru slova, zdůraznění slova velkým písmenem nebo kurzívou, nahrazení slova jeho synonymem, výměna předložky za jinou apod. Uvádím několik ukázek:

Snad proto jen fontána řeší přísně
stříbrný úkol přivíraných řas,
že svítá již a plný svatě tísně
zná někdo vás – – – .

(Oblouk, Květiny noční; 1934)

Snad proto jen fontána řeší přísně
stříbrný úkol přivíraných řas,
že svítá již a plný svatě tísně
zná někdo vás – – –

(Oblouk, Květiny noční; 1965)

Jen patř jak váže a jen proto tryská
a vrhá jasy v **od** anebo **na!**
Co, jako hlava, anděli je zblízka,
doznívá patou v démona.

(Oblouk, Pohár při tvém probuzení; 1934)

Jen patř, jak váže a jen proto tryská

a vrhá jasy v *od* anebo *na*!
Co, jako hlava, anděli je zblízka,
doznívá patou v démona.

(*Oblouk*, Pohár při tvém probuzení; 1965)

Vše živí bezútěšný
lesk: v listí, na zdi, v řece.
Krok labutě je směšný
a vlna žárlí přece.

(*Kameni, přicházíš...*, Poledne; 1937)

Vše živí bezútěšný
třpyt: v listí, na zdi, v řece.
Krok labutě je směšný,
a vlna žárlí přece.

(*Kameni, přicházíš...*, Poledne; 1965)

Posledním typem přepracování jsou změny dané velkým časovým odstupem, jenž uběhl mezi prvními vydáními sbírek *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) a jejich úpravami pro Holanovy Sebrané spisy (1965). Jedná se například o nahrazení zastaralého výrazu novějším, pravopisné a interpunkční změny nemající žádný vliv na význam apod.

Dokladem básníkova důrazu kladeného na detaily při práci na přepracováních jeho básní může být například frekventované slovo luna, jež autor důsledně nahrazuje „lúnou“. I takovýmto zdánlivým maličkostem přikládal Holan význam, v básnické próze *Torzo* čteme (promlouvá hrdina knihy Gemens): „Ať štíhlá práce vnitřního ohně, ať dlouhý stonek jeho povahy, každý úkon rozvíjel po neskonalém plátku okvětním. I jeho písmo, interpunkce vyznačovaly se přesností. ‚Je to velmi důležité,‘ říkával, ‚dlouho jsem chybně psal přílba s krátkým i. Kam bychom potom vetkli chochol?‘“

O básníkově preciznosti svědčí rovněž vzpomínky Vladimíra Justla: „Holan diktoval pomalu a s výraznou pečlivostí, četl velká písmena, interpunkční znaménka, začátky veršů, byl absolutně přesný. Přepsané strojopisy opravoval, stejně jako obě fáze korektur. Všechno pro něho bylo důležité, byl otevřen všem dotazům, dohadovali jsme se, proč je čárka na místě, kde být nemusí, neváhal upravit interpunkci, zjistil-li, že jde jen o pozůstatek starých pravidel, naopak velmi důrazně trval na těch čárkách, které podle něho měly významovou platnost,

frázovaly verš, spoluvytvářely logickou stavbu výpovědi. Tyto čárky také dodržoval při četbě, přesně odděloval významové části veršů. Když jsem třeba v korektuře měl pochybnost o některé čárce, požádal jsem ho, aby mi příslušné verše přečetl, a hned bylo zřejmé, zda zpochybněné interpunkční znaménko je nebo není náležité. Byla to ideální spolupráce.⁶⁴

2.2. Rytmická výstavba sbírky *Vanutí* (1932)

Sbírka *Vanutí* obsahuje celkem třicet jedna básní, oproti rozsáhlým poémám *Triumfu smrti* se prosazuje krátký formát o několika strofách (nejdelší básní je Trhání leknínů se sedmi strofami).

Nejvýraznější změnu poetiky oproti předchozí sbírce tvoří posun směrem ke zpěvnosti, eufonie zcela převažuje nad kakofonií. Podobnou tendenci můžeme sledovat ve třicátých letech také u dalších básníků smrti – v *Jeřábech* (1933) Jana Zahradníčka a v *Tváři* (1931) Františka Halase. Tato proměna poetiky souvisí u všech tří autorů s vývojem sémantické roviny jejich poezie, v níž po verších existenciální úzkosti zaznívají vyrovnanější tóny.

Mnohé básně Holanova *Vanutí* se podobají svou stavbou a melodičností lidovým písním. Na základě strofického členění můžeme rozdělit básně do několika skupin, nejvíce se jich skládá ze tří čtyřveršových strof (Touha, Předjaří, Smrt umírajícího na sadě, Panna, Poutník, Chorá láska, Milostná píseň, Milenci, Tobě, Modlitba), druhou nejpočetnější skupinu tvoří básně o čtyřech čtyřveršových strofách (Obraz, Večere, U Tyrhénského moře, Divy světa, Mrtvý, Pláč symbolů, Píseň milenky). Některé básně jsou většího rozsahu, z pěti čtyřveršových strof se skládají: Očekávání milěnino, Úděl vyznáním, Cesta v Ispahan; z šesti čtyřveršových strof: Tuláci a Chorá; sedm čtyřveršových strof tvoří Trhání leknínů. Méně pravidelnou kompozici mají básně strukturované do několika (dvou až čtyřech) čtyřveršových strof a zakončené jednou strofou delší (Jaro na Jestřebí, Úzkost, Báseň, Na břehu moře, Strpení) nebo kratší (Zda jedenkrát). Dvě básně se nedají do skupin zařadit: Náměsíčný (obsahuje čtyři pětiveršové strofy), Někomu – – (jedna šestiveršová a dvě čtyřveršové strofy).

Ve *Vanutí* se prosazuje povětšinou jambické metrum, jež poměrně často narušuje daktyl, daktylotrochej, v některých verších dokonce trochej. Výjimečně se objeví čistě trochejský verš.

⁶⁴ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 523.

Nejpodstatnějšími tradičními rytmickými útvary jsou v této sbírce alexandrin a jambický oktosylab. Velkou roli hrají také jejich různorodé variace. Frekventovanou obměnu alexandrinu tvoří opět dvanácti až třináctislabičný jambický verš s dvěma daktyly na cézuře. Variantou oktosylabu se znovu stává šestislabičný (případně sedmislabičný) verš. V básních často dochází ke kombinování alexandrinu s oktosylabem. Tyto postupy známe již z *Triumfu smrti*. Pokud v básni následují šestislabičné verše za sebou, často na sebe navazují přesahy, čímž vnukají možnost počítat vždy se dvěma verši dohromady – poté by vznikl pravidelný alexandrin⁶⁵ (proměna alexandrinu ve varianty oktosylabu se poprvé prosadila ve skladbě Zmizelá katedrála v *Triumfu smrti*). Napětí mezi „písňovým veršem“ a tradičním rytmickým epickým útvarem představuje jeden ze základních stavebních principů *Vanutí*.

Prostupování lyriky a epiky charakterizuje básníkovu tvorbu již od raných sbírek, jak to vystihuje Vladimír Justl: „Je jistě přirozené, že v Holanově epice jsou silné prvky lyrické, ale nemuselo by už být logické, že řada lyrických básní [...] je vlastně drobným příběhem. Lze tedy o Holanově vztahu lyrického a epického hovořit jako o vztahu dialektickém, což znamená: třeba vidět i z hlediska žánru především jednotu této poezie, její univerzálnost a celistvost.“⁶⁶

Roli hraje rovněž rýmovaný pětistopý jamb. Vedle již zmiňované Holanovy inspirace „Apollinairovým alexandrinem a oktosylabem“ měl nepochybně na básníka opět velký vliv Karel Hynek Mácha, který vycházel z oktosylabu lidové písně a také kombinoval „písňový verš“ s alexandrinem a rýmovaným pětistopým jambem.

Objevují se i mnohostopé jambické verše, pro *Vanutí* však nejsou typické tak dlouhé verše jako pro *Triumf smrti*, z mnohostopých se nejčastěji prosazují čtrnáctislabičné až šestnáctislabičné (eventuálně sedmnáctislabičné) verše, v celé sbírce nalezneme pouze jeden dvacetislabičný.

Ve *Vanutí* se nacházejí též krátké čtyřslabičné a pětislabičné verše⁶⁷, tyto verše často pojí přesahy k veršům předchozím (nebo k následujícím), jejich spojením by vznikl pětistopý jamb nebo verš mnohostopý, popřípadě alexandrin nebo jeho variace. Verše mnohostopé zase mnohdy člení na dvě části cézura, rozdělením takových veršů bychom dostali dva oktosylaby (nebo jejich

⁶⁵ Nebo v případě například osmislabičného a šestislabičného verše variace alexandrinu.

⁶⁶ Justl, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 72.

⁶⁷ Výjimečně i verš třislabičný.

variance), popřípadě oktosylab a pětistopý jamb. Počátky tohoto způsobu práce s tradičními rytmickými útvary a jejich variacemi nalezneme již v *Triumfu smrti*, jako jeden z principů rytmické výstavby Holanova verše ho pak charakterizuje Binar v souvislosti se sbírkou *Oblouk* (1934).

Stejně jako celá sbírka mají též jednotlivé básně promyšlenou a precizní kompozici. Podílejí se na ní všechny roviny básnickovy poetiky od rýmových schémat a rytmické výstavby verše přes básnické figury až po velmi propracovanou „neosymbolistní“ tropiku. Co se týká rytmu, poměrně velký počet básní charakterizuje střídání delších a kratších veršů (často alexandrinu a oktosylabu, případně jejich variací), za zmínku stojí rovněž „rytmický paralelismus“.

Uvedené tendence doložím na několika příkladech.

Zda jedenkrát

Zda jedenkrát sestoupiš, Pane, ve mne, x Xxx Xxx Xx Xx	11 2 5 8 10
bys z malby mé, jež v sporech připrav je, x Xx Xx Xx Xx X	10 2 4 6 8 10
odložil dnešní barvy příliš temné Xxx Xx Xx Xx Xx	11 1 4 6 8 10
na zítřek lilie – Xxx Xx X	6 1 4 6
podobně jako kdys ve svatém Gimignanu Xxx Xxx Xxx Xx Xx	13 1 4 7 10 12
mi chlapec kreslil jména věží Tvých x Xx Xx Xx Xx X	10 2 4 6 8 10
na papír noci, který v slastném vanu Xxx Xx Xx Xx Xx	11 1 4 6 8 10
v jitřenku písma tich – Xxx Xx X	6 1 4 6
zda jedenkrát zahojíš se v mou ránu, x Xxx Xxx Xx Xx	11 2 5 8 10
ty tichý úvode všech věcí budoucích? x Xx Xx X x Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12

Vidíme, že verše se stejným rytmem (viz graf) spolu souvisejí sémanticky a motivicky (například: malba – kreslil; barvy příliš temné – papír noci; na zítřek lilie – v jitřenku). Z této zákonitosti se vymyká poslední verš⁶⁸ – Holanovo vyznání Bohu. Tento verš netvoří dvojici s jiným veršem. Nejedná se však o narušení těchto souvislostí – naopak jde o slavnostní vyústění. Ostatní verše tvoří pětistopé jamby (nebo jejich variace), šestislabičné varianty

⁶⁸ Výjimku tvoří ještě pátý verš básně.

oktosylabu („poloviny alexandrinu“) a „alexandrin“ s dvěma daktyly na cézuře, poslední verš (pointa básně) se od nich rytmicky odlišuje – je napsán alexandrinem.

Tuláci

Chléb jejich vzájemnosti

x|Xx|Xx|Xx 7 | 2 4 6

pod korunami lip

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

koluje dlaněmi zatím jen jako slib

Xxx|Xxx||Xxx|Xx|X 12 | 1 4 7 10 12

s útěchou nepředvídanosti.

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

A sláva hadrů kryje

x|Xx|Xx|Xx 7 | 2 4 6

přízemí jejich těl.

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

Úkladem vteřiny jim límec, rukáv uhořel

Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 14 | 1 4 6 8 10 12 14

kdysi, tam, kde stoh popel žije.

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

Nemají vpadlých tváří

Xxx|Xx|Xx 7 | 1 4 6

otiskem ňader žen.

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

Pyj jejich dnů do samoty se páří

x|Xxx|Xxx|Xx|Xx 11 | 2 5 8 10

se zpupnou něhou šlépějí pro odpírání sen.

x|Xx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|X 14 | 2 4 6 9 12 14

Rovina spánku klesá	
Xxx Xx Xx	7 1 4 6
horami půlnoci.	
Xxx Xx X	6 1 4 6
Kam blednou a kam spí? Kam bděním bledne spása?	
x Xx Xx X x Xx Xx Xx	13 2 4 6 8 10 12
kameni pod hlavou, ó vlase šednoucí!	
Xxx Xx X x Xx Xx X	12 1 4 6 8 10 12
temná krůpěji potu	
Xx Xxx Xx	7 1 3 6
koulená úzkostí	
Xxx Xx X	6 1 4 6
po čelech jejich věčnosti	
Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
za mstivě mizejících slunovratů! – –	
Xxx Xx Xx Xx Xx	11 1 4 6 8 10
Leč přece jednou, zlehka k poledni:	
x Xx Xx Xx Xx X	10 2 4 6 8 10
stín, dveře tichosti – – – –	
x Xx Xx X	6 2 4 6
Ó tenkrát, tenkrát, hněve prázdna k plnosti:	
x Xx Xx Xx Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12
ten citron ukradený, údiv, laskání.	
x Xx Xx Xx Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12

Kombinováním oktosylabu a alexandrinu⁶⁹ (a variací těchto tradičních metrických útvarů, různou měrou se vzdalujících jejich metricky čisté podobě) v básni Tuláci podporuje Holan v rámci rytmické výstavby prolínání lyrického a epického.

⁶⁹ Přítomen je rovněž pětistopý jamb, o kombinování těchto tří tradičních metrických útvarů viz výše.

Modlitba

Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství

x|Xx|Xx|X||x|Xx|Xx|X 12 | 2 4 6 8 10 12

měl bych se okem stát,

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví –

x|Xx|Xx|X||x|Xx|Xx|X 12 | 2 4 6 8 10 12

mne nechej vát, jen vát.

x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

Ne, nech mne, děsím se, že k lyře tajemství

x|Xx|Xx|X||x|Xx|Xx|X 12 | 2 4 6 8 10 12

měl bych se rukou stát,

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví –

x|Xx|Xx|X||x|Xx|Xx|X 12 | 2 4 6 8 10 12

mne nechej vát, jen vát.

x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

Kde ale v životě hledáš svou dětskou píď

x|Xx|Xxx||Xxx|Xx|X 12 | 2 4 7 10 12

a chceš se teprv stát –

x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

mezi dva cedry touhy mé zavěs mne jako síť,

Xxx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|X 14 | 1 4 6 9 12 14

bych tě moh kolébat.

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

V prvních dvou strofách závěrečné básně Modlitba se pravidelně střídají dvanáctislabičné alexandriny s šestislabičnými variantami oktosylabu, „polovinami alexandrinů“, (v metricky přesné podobě). V poslední strofě přichází se změnou sémantickou i změna rytmická – první a třetí verš již nejsou čisté alexandriny, jambické metrum je narušeno.

2.3. Rytmická výstavba sbírky *Oblouk* (1934)

Sbírka *Oblouk* obsahuje dvacet pět básní krátkého formátu, které podobně jako básně *Vanutí* připomínají svou výstavbou lidové písně. Výjimku pak tvoří titulní poéma o dvacetičtyřech pětiveršových strofách umístěná do středu sbírky.

Na základě strofického členění můžeme rozdělit básně do několika skupin, nejvíce básní se skládá ze čtyřech čtyřveršových strof (Probuzení, Ó pojď a lži –, Perdita, Planoucí uhel, Vítr, Jitřní zátiší s dívkou, Jarní modlitba). Druhou nejpočetnější skupinu představují básně o třech čtyřveršových strofách (Květiny noční, Pramen, Proti, Očekávání milenčino, Jinoch v mořské koupeli). Dále ve sbírce nalezneme několik sonetů (Slavnost, Podnebesí, Zda...) a básní o dvou čtyřveršových strofách (Někdy –, Vždy –, Však). Básně Prázdný pohár a Pohár při tvém probuzení tvoří pět čtyřveršových strof. Kromě poémy *Oblouk* se nedají do skupin zařadit ještě básně: Pouto (tři pětiveršové strofy), Perla (osm veršů nečleněných do strof), Květiny utržené (jedna čtyřveršová a jedna šestiveršová strofa), Báseň (tři čtyřveršové strofy a jedna pětiveršová) a Obzory!... (jedna čtyřveršová, jedna šestiveršová a jedna tříveršová strofa).

Metrum *Oblouku* je jambické, narušované daktylem i trochejem, výjimečně se vyskytne verš čistě trochejský.

Ve sbírce hrají roli tradiční metrické útvary, které Holan využíval již v předchozích sbírkách: alexandrin a jeho variace, rýmovaný pětistopý jamb, oktosylab a jeho šestislabičné až sedmislabičné variace. Výjimečně se objevují také krátké čtyřslabičné nebo pětislabičné verše.

Zastoupeny jsou rovněž verše mnohostopé, což podle mého názoru přímo souvisí s Holanovým „neosymbolismem“. Básnické postupy zejména v oblasti tropiky – především kumulace a kombinování obrazných pojmenování (a jejich důsledkem vznikající množství sémantických rovin), nabývají v této sbírce ve srovnání s *Vanutím* na intenzitě.

Více než polovina z celkového počtu mnohostopých veršů se nachází v rozsáhlé titulní básni *Oblouk*, v níž se střídají s alexandriny, jejich variacemi a pětistopými jamby. Mnohostopé verše zde velmi často dělí cézura na dvě části, po jejich potenciálním skutečném rozdělení by ve velké části případů vznikla dvojice básníkem často používaných tradičních metrických útvarů – například dva oktosylaby (nebo jejich variace), pětistopý jamb a oktosylab, případně alexandrin a oktosylab. „Holan rytmitizuje tím, že některé verše skládá ze dvou polovin, které nerozbije;

vytváří tím obloukovitost.⁷⁰ Zakotvení básně Oblouk je dáno pravidelností strofického členění a rýmového schématu.

Také v ostatních básních sbírky dochází různým způsobem ke kombinování rytmických útvarů odlišné délky, jež často vytvářejí pravidelnou kompozici. V některých básních samozřejmě nalezneme i za sebou následující verše stejné délky.

Uvedené tendence doložím na několika ukázkách:

z poémy Oblouk:

Nemám, však činím pokus ztrácet. Sním. A odpor více tká mi

Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

17 | 1 4 6 8 10 12 14 16

z tušení stoupavého vlastnost hvězd,

Xxx|Xx|Xx|Xx|X

10 | 1 4 6 8 10

když náhle ten, jež šálival jsem k okraji, vyhloubil pro mne klamy,

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|Xx

19 | 2 4 6 8 10 13 16 18

zesílil chybou pomocnou, zmohtněl námitkami

Xxx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|Xx

15 | 1 4 6 9 12 14

a, jako protivník, zpřísněl na hrot a zvěst:

x|Xx|Xxx||Xx|Xxx|X

12 | 2 4 7 9 12

„Tušil jsi, zamýšlel... Dost plně (?) nesla souměr světla brva,

Xxx|Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx

17 | 1 4 7 10 12 14 16

když jeho únik vyzvídál, jak patřit mramorům,

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

14 | 2 4 6 8 10 12 14

dost štíhlou službou tázala se jara růže prvá

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

15 | 2 4 6 8 10 12 14

a jen tím zářivá, čím chudla v námaze. Snad trvá.

Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

15 | 1 4 6 8 10 12 14

Ba téměř soulad hrozil rozporům.

x|Xx|Xx|Xx|Xx|X

10 | 2 4 6 8 10

⁷⁰ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

Leč samota nesnáší chránění; toť nepotřeba
 x|Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx 15 | 2 5 8 10 12 14
 všech přirovnání, strhující díl
 x|Xx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 2 4 6 8 10
 bezměrné souvislosti, jenž se ukolébá,
 Xxx|Xx|Xx||Xx|Xx|Xx 13 | 1 4 6 8 10 12
 teprv když hvězdy zoufaly si v drobty chleba,
 Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 13 | 1 4 6 8 10 12
 teprv když přítomnost jsi v Boha probloudil.
 Xxx|Xx|X||x|Xx|Xx|X 12 | 1 4 6 8 10 12

Toť džbán o pramen nebes rozbitý, když tělo se tu bojí,
 x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 17 | 2 4 6 8 10 12 14 16
 toť proud, když tvrdost zvábil v lučiny,
 x|Xx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 2 4 6 8 10
 toť rána, jež se každým sluncem snad, leč pouze jistou září hojí,
 x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 19 | 2 4 6 8 10 12 14 16 18
 toť báseň též: rozchvěný smysl podnětů, jenž tříští vlnu svoji
 x|Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 19 | 2 5 8 10 12 14 16 18
 o cize zkamenělé účiny!“
 Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

Zda...

Ne pouhou vzpomínkou cítíš se v hloubce gest
 x|Xx|Xxx||Xxx|Xx|X 12 | 2 4 7 10 12
 tak jižně vázán, že
 x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6
 v koši svých tichých sil jsi pozván nést,
 Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10
 nést hrozny, oranže.
 x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

Tu a tam větévkou a listem proložen	
Xxx Xx X x Xx Xx X	12 1 4 6 8 10 12
tvůj nejplnější cit,	
x Xx Xx X	6 2 4 6
zapomenutý v srdci Boha, v něže žen	
Xxx Xx Xx Xx Xx X	12 1 4 6 8 10 12
troufá si plodem být.	
Xxx Xx X	6 1 4 6
Zda uneseš je, považ: hrozny, olivy!	
x Xx Xx Xx Xx Xx X	12 2 4 6 8 10 12
Pochyby probloudív,	
Xxx Xx X	6 1 4 6
pod patou nic než mramor drolivý –	
Xxx Xx Xx Xx X	10 1 4 6 8 10
zda důkaz máš, že trpké proudy míz	
x Xx Xx Xx Xx X	10 2 4 6 8 10
zesládly tobě v div?	
Xxx Xx X	6 1 4 6
Zda zašumiš: ach, včely, dívky, viz! (?)	
x Xx Xx Xx Xx X	10 2 4 6 8 10

2.4. Rytmická výstavba sbírky *Kameni, přicházíš...* (1937)

Sbírka *Kameni, přicházíš...* zahrnuje padesát jedna básní krátkého formátu, výjimku pak představuje poéma *Dopis*, skládající se ze šesti zpěvů o proměnlivém počtu čtyřveršových strof.

Svou stavbou a melodičností básně podobně jako v předchozích dvou sbírkách připomínají lidové písně. Nejvíce básní se skládá ze tří čtyřveršových strof (*Není více, Antaios, Jaro, Hudba, Noctiluca, Kroky, Hlas Kasandřin, Neštěstí, Ta v hadrech, Sousedé, Vyznání lásky, Deník, Španělským dělníkům, Podzim, Pohádka, Ó kniho...*). Druhou nejpočetnější skupinu tvoří

básně o dvou čtyřveršových strofách (Služebnost, Monolog, Březnovou cestou do E..., Úsvit, To, Poledne, Tmo---, Kdo ví..., Hlavní zkouška, Ó světnice, Oboje, Strom kůru shazuje...). Hojně zastoupená je rovněž skupina básní o čtyřech čtyřveršových strofách (Zpěv pastýřův, Probouzení, Uražené dítě, Zůstaň, Památce René Crevela, Koupající se, Evropa 1936, K. H. M.). Ve sbírce nalezneme i básně většího rozsahu – z pěti čtyřveršových strof se skládají: Smrt Larisy Reisnerové, Tančící jinoch a Rukopis; z šesti čtyřveršových strof: Elegie, Umírající Sappó; ze sedmi čtyřveršových strof pak báseň Sen. Kromě rozsáhlé poémy Dopis se objevují v *Kameni, přicházíš...* ještě dvě básně složené ze dvou zpěvů – Panna (dva zpěvy o třech čtyřveršových strofách) a Madrid (první zpěv o třech čtyřveršových strofách, druhý o čtyřech). Ve sbírce se vyskytují i básně tvořené tříveršími – Únik (dvě tříveršové strofy) a Věž (čtyři tříveršové strofy) a dvě básně nečleněné do strof (Listopadová vichřice, Nad usínající milovanou). Několik básní se nedá do skupin zařadit, jedná se o básně Jinoch s plánem malého chrámu (sonet), Cestou Alpami (tři strofy – sedmiveršová, pětiveršová a sedmiveršová) a skupinu samostatných čtyřverší pod společným názvem Banality.

Metrum naprosté většiny básní je jambické, poprvé se zde však v Holanově tvorbě objevuje také několik básní psaných trochejským veršem. Jambické metrum bývá narušováno daktylem i trochejem, celkově se však oproti *Vanutí* a *Oblouku* o něco zpravidelňuje. Poéma Dopis se od ostatních básní neodlišuje pouze svou délkou, nýbrž také rytmickou výstavbou, daktyl a trochej narušují jambický rytmus téměř dvakrát častěji než v jiných básních sbírky. Opelík píše v souvislosti se třetím zpěvem Dopisu přímo o „prvních předzvěstech volného verše“.⁷¹

V *Kameni, přicházíš...* Holan opět využívá rytmické útvary pro jeho dosavadní tvorbu typické: alexandrin a jeho variace, v naprosté většině rýmovaný pětistopý jamb, oktosylab a jeho šestislabičné až sedmislabičné variace a verše mnohostopé. Výjimečně se objevují též krátké čtyřslabičné nebo pětislabičné verše. Určitou podobnost s předchozí sbírkou můžeme vidět ve skutečnosti, že v jediné rozsáhlé poémě sbírky se stejně jako v *Oblouku* verš výrazně prodlužuje. Také délka trochejských veršů je různorodá – od oktosylabu po verše mnohostopé, v naprosté většině trochejských básní za sebou však následují verše shodné délky (s občasnou odchylkou) nebo se kratší a delší verše střídají v pravidelné kompozici.

⁷¹ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 27.

Co se týká básnickovy práce s délkou verše, dochází v *Kameni, přicházíš...* k jistému zpravidelnění – pravidelná kompozice básní vytvářená střídáním rytmických útvarů odlišné délky se prosazuje častěji než v předchozí sbírce. Výrazně se zvyšuje rovněž počet básní psaných verši shodné délky. Určité zpravidelnění v oblasti délky verše a jeho rytmu souvisí též s jistým zjednodušením – zprůhledněním Holanovy obraznosti v části básní sbírky *Kameni, přicházíš...*, jež má za následek jejich větší srozumitelnost.

Uvedené tendence doložím na několika příkladech:

Zpěv pastýřův

Dokud mramor pro mramor a pramen údů

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

z ušlechtilé mušle jiskřit hodlá mi,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

předzpěvován řadry v plnost bez osudu,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

božský, mezi rouháním a modlami,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

dokud úžas rozpouští se cudným hnutím

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

z bázně krve v krev, jež váhá, aniž zná

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

pýchu, chmurně oplodněnou odmítnutím,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

nebo víc než úsměv tebe, líbezná,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

dokud rdíš a zlatíš noc, den (byl-li jaký),
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

nesmrtelná! časný, časný přízrak chtíc,
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

dokud myrtu, růži, jablko a máky
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

nesou vlny, pobouřené do kytic –
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

rci, proč žalující látka existence
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

lásky mé si žádá tvého úniku,
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 11 | 1 3 5 7 9 11

když mi želví skořepina spíná tence
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 12 | 1 3 5 7 9 11

vystýskané zbožňování od prstu až k struníku?
Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 15 | 1 3 5 7 9 11 13 15

Hudba

Ve vztahu bezděčnosti k vyznání, jehož ses bála,
Xxx|Xx|Xx|Xxx|Xxx|Xx 15 | 1 4 6 8 11 14

nalézáš činnou masku a ta ví,
Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

čím vzdálit tvář, aby se touha kolébala
x|Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx 13 | 2 5 8 10 12

na světlém dojetí své představy.
Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

A zlatíc postup dychtění hedvábným přemlouváním

x|Xx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|Xx 15 | 2 4 6 9 12 14

paуз tajeného dechu – vyvábíš

x|Xx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 2 4 6 8 10

nad vnitrozemí krve jitřenku vzlyků paním

Xxx|Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx 14 | 1 4 6 8 11 13

s úsvitem tkvění... Ale nám zde, slyš,

Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

jak zmlká jazyková půlnoc, do pratemna žene

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 15 | 2 4 6 8 10 12 14

hledání vyšších divů, kde by ti

Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

(duchovou důvěrou smyslně utajené)

Xxx|Xxx||Xxx|Xx|Xx 13 | 1 4 7 10 12

vzdala svůj hold a sobě nebytí!

Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

z poémy Dopis:

I

Nic nechybí... Let havrana vrzavý maličko a zkfiva

x|Xxx|Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx|Xx 17 | 2 5 7 9 12 14 16

jak pérování pohřebního vozu podél řeky,

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 15 | 2 4 6 8 10 12 14

ni chvíle sklíčení, než měsíc posolí zde tento krajíc zdiva

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 19 | 2 4 6 8 10 12 14 16 18

nakousnutého věky.

Xxx|Xx|Xx 7 | 1 4 6

Ba také temná komora srdeční podvojnosti,
 x|Xx|Xx|Xxx|Xxx|Xx|Xx 15 | 2 4 6 9 12 14
 patříc si jako zvuk, jenž v sobě nevraží
 Xxx|Xx|X||x|Xx|Xx|X 12 | 1 4 6 8 10 12
 na ticho nešťestí... tak donaha tep hostí,
 Xxx|Xx|X||x|Xx|Xx|Xx 13 | 1 4 6 8 10 12
 že oblékl by všechny sochy ničím.
 x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 11 | 2 4 6 8 10

Nic nechybí... Táž zamyšlená ruka rovnatelka
 x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 15 | 2 4 6 8 10 12 14
 devítistinná. Ocet masky rozvázaný
 Xxx|Xx||Xx|Xx|Xx|Xx 13 | 1 4 6 8 10 12
 na uzal rysů, jejichž délka
 Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8
 z mateřské strany noci mizí v dávné mány.
 Xxx|Xx|Xx||Xx|Xx|Xx 13 | 1 4 6 8 10 12

K Holanově verši se z dobových kritiků vyjadřuje Oldřich Králík: „Průzračnost stavby veršové a přísná uzavřenost formy sama ukazuje, že Holanovi je cizí jakákoli rapsodická bezbřehost a mátožnost. Rýmy jsou nejen dodržovány, nýbrž přímo se hýří v jejich bohatství – svazování rýmových slov bývá stejně překvapující jako sklad Holanových metafor.“⁷²

2.5. Instrumentace verše ve sbírkách *Vanutí, Oblouk a Kameni, přicházíš...*

Nejvýraznější změnu poetiky v Holanově lyrické trilogii oproti *Triumfu smrti* (především ve srovnání s jeho první variantou z roku 1930) tvoří posun směrem ke zpěvnosti, eufonie zcela převažuje nad kakofonií. Tato proměna poetiky souvisí s vývojem sémantické roviny Holanovy poezie, v níž po verších existenciální úzkosti zaznívají vyrovnanější tóny.

Instrumentace verše tvoří základní složku básnickovy poetiky. V básních se prosazuje hlásková instrumentace vertikální i horizontální (uspořádání často pokračuje do další strofy),

⁷² KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, roč. 5, č. 18, s. 407–408.

– opakování dvojice hlásek j a i/í:

jí i[j]

– opakování dvojice konsonantů s a t:

st st

– opakování konsonantu r a jeho palatalizované podoby:

ř r r

horizontální eufonie – 2. verš:

– oscilace samohlásek a (á), i podle střídavé struktury ABAB:

á i a [i] a [i] á

– oscilace samohlásek a (á), o podle obkročné struktury ABBA:

a o o á

– opakování slabik ija:

ija [i] ja

– opakování slabiky al (ál):

al ál

– na počátku a ke konci verše je krátké slovo s konsonantem s

nás bys

horizontální eufonie – 3. verš:

– oscilace samohlásek a (á), o:

a o o á a o a

– sousedství zvukově podobných slabik:

[i]s [i]žs

– střídání samohlásek a, o, [i]

a o [i] o á [i]

– kromě rýmu i značná zvuková podobnost a opakování hlásek nebo jejich variant ve slovech „dovál“, „nedoufal“, „nedůvěřoval“

horizontální eufonie – 4. verš:

– střídání samohlásek a, á, e

a a e e á e

– opakování hlásky i, í:

í i i

– konsonantický řetězec – střídání v, n (a jeho palatalizované varianty)

v n n v v [ň] n

– opakování slabiky je

je [j]e

6. plán: vertikální eufonie:

– opakování slabiky b[i] nebo íb v 1., 2. a 3. verši (souvisí s 1. plánem)

– slabiky na, ná, an, á[ň] v 1., 2. a 4. verši

– opakování slabik aj a ja v 1., 2. a 3. verši (souvisí s 1. plánem)

– opakování slabiky je uprostřed a na konci 1. a 4. verše

– opakování slabik jí nebo ij (nebo sousedství hlásek i a j) v 1., 2. a 4. verši

– v 1. verši sousedství hlásek í a s, ve 2. a 3. verši opakování slabiky [i]s (souvisí s 1. plánem)

– v 1. verši slabika ří, v 2. verši slabika ři

– slabiky ín, ni (nebo [ň]i) v 1. a 4. verši

– opakování slabiky al nebo ál ve 2. a 3. verši (souvisí s 1. – 4. plánem)

– v 1. verši slabika lí, v 2. verši slabika l[i]

– ve 3. verši dvakrát slabika ne, ve 4. verši slabika en

– opakování slabiky va nebo vá ve 2., 3. a 4. verši (souvisí s 1. – 4. plánem)

Melodičnost a písňovost patří k základním rysům Holanovy lyrické trilogie. Zpěvnost spolu s refrénovitostí (refrény mají vysokou frekvenci zejména ve *Vanutí* a *Oblouku*) a užitím oktosylabu opět upozorňuje na básníkův vztah k lidové poezii. V *Kameni, přicházíš...* – ve sbírce ovlivněné dobovou atmosférou, se však frekvence kakofonie již mírně zvyšuje.

2.6. Výstavba rýmů v Holanově lyrické trilogii

Konstantu hláskové instrumentace Holanových sbírek *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...* tvoří koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují i uvnitř a na začátku veršů, někdy se jedná přímo o vnitřní a čelní rýmy.

Verše sbírky *Vanutí* se velmi pravidelně rýmují, ve většině básní se prosazuje rým střídavý. Vyskytují se rovněž rýmy obkročné, tirádové, postupné a přerývané. V některých básních dochází ke střídání rýmových schémat.⁷³ V několika případech se objevují strofy vzniklé kombinací různých druhů rýmů.

Koncové rýmy ve *Vanutí* jsou většinou dvouslabičné, roli hrají však také rýmy jednoslabičné a tříslabičné. Určit počet slabik u jednotlivých rýmů bývá místy problematické, protože koncovému rýmu často předchází asonance. Takové „rýmující se“ konce veršů bychom mohli považovat i za víceslabičné neúplné rýmy, přestože se jedná právě o rým, jemuž předchází asonance. Uvedu několik příkladů: anděla x a těla; nádheře x tě v hře; jedenkrát x měl hrad; výhru hvězd x dýmu cest; po jívu x motivu.

Na výstavbě instrumentace veršů se podílejí aliterace a gramatické rýmy. Ve *Vanutí* dále hrají roli rýmy: bohaté, chudé, štěpné, rýmová echa, rýmy myšlenkové, exotické a další.

Obdobným způsobem jako ve *Vanutí* by se dala charakterizovat instrumentace verše také ve dvou následujících sbírkách – *Oblouku* a *Kameni, přicházíš...* Za pozornost stojí poéma *Oblouk*, její zakotvení je dáno pravidelností strofického členění a rýmového schématu. Všech dvacet čtyři strof poémy má pět veršů a rýmové schéma vzniklé kombinací rýmu střídavého s obkročným (AbAAb). Ve skladbě *Dopis z Kameni, přicházíš...*, jejíž rytmus není tak pravidelný jako v ostatních básních sbírky, se pak objeví několik strof nerýmovaných.

Bohatá výstavba rýmů básnickovy lyrické trilogie podporuje zpěvnost a melodičnost, jež představují výraznou proměnu jeho poetiky oproti prvnímu vydání sbírky *Triumf smrti* (1930). Posun od časté kakofonie k výrazné převaze eufonie souvisí se sémantickými změnami – z Holana, jednoho z „básníků smrti“, se stává lyrik neosymbolista.

⁷³ Některé básně mají propracovanou kompozici i po stránce střídání různých druhů rýmových schémat. Například báseň *Tuláci* vypadá schematicky takto: AbbA, AbbA, AbAb, AbAb, AbbA, AbbA.

2.7. Básnické figury ve sbírkách *Vanutí, Oblouk a Kameni, přicházíš...*

... myšlenka chvěla se ve větě, duše jejího těla...

Torzo, *Babyloniaca*, s. 81

a) zvukové figury

Výrazný prvek v instrumentaci Holanova verše tvoří básnické figury zvukové, velkou roli hraje obzvláště anafora. Má různorodé funkce, vedle úlohy rytmizační vytváří litanické konstrukce, podílí se na kompozici básní, někdy je součástí gradace nebo představuje sémantickou osu básně. Ukázkou uvádím báseň Perla ze sbírky *Oblouk*:

Perla

– neboť některým vstoupil Bůh do mušle jejich bytí
k nezření zhojen tím, co na milosti bolí,
co příliš blízko cítivají dlíti,
co trpným zdá se být k obřadům jakýmkoli,
co zrnkem písku zní, když moře schvalují,
co prostší, nežli toužívali, je,
co proto v ústup vhalují
útokem nádhery množného závoje –

Na rytmizaci verše participují rovněž četná epizeuxis, zdůrazňující význam opakovaného slova nebo slov: „Pýthia sije temně / výroky božské, božské, ano, vím, / z par země však, z par země. (*Kameni, přicházíš...*)“ Ve výstavbě básní Holan využívá také další zvukové figury, objevují se například epanadiploze, epanastrofa, paronomázie apod.

Zejména ve *Vanutí* a *Oblouku* mají vysokou frekvenci refrény, na melodičnosti a kompozici skladeb se často podílejí kombinace několika zvukových figur, v některých případech ještě spolu s paralelismem, například v básni Divy světa:

Divy světa

Když kvete pocit listí
a bubny kořenů rozdují hudbu svou,
nejsi to, osamělosti,
čím ve vztazích pláš obnovou?

Když kvete pocit kostí
k pravděpodobné kráse, v její dým,
zda nejsi, osamělosti,
čím jsme tu prozatím?

Když na myšlený obsah prázdnoty
ticho svých rukou hrnčič klade,
zda nejsi, osamělosti, to ty,
že džbán se rozbíjí a dělí víno mladé?

Když světci zraku našeho v rozlohách temnoty
zří oponu, nevěrou kouzel protkanou,
zda nejsi, osamělosti, to ty,
čím netušené se stává obranou?

(*Vanutí*)

b) syntaktické figury

V některých básních tvoří důležitý kompoziční prvek gradace. Například v *Náměsíčném (Vanutí)* – ve verších, jež následují vždy po refrénu a charakterizují „chvíli“, nejprve přibližovanou skrze paradoxy a oxymóra, básník konečně v závěrečné strofě říká, že ona „chvíle“ je vlastně „žízeň srdce / cudně úkladného“.

Básnické přirovnání se stejně jako v *Triumfu smrti* vyskytuje i v Holanově lyrické trilogii buď samostatně, nebo se podílí na výstavbě básnických obrazů v kombinaci s obrazným pojmenováním či pojmenováními. Například „Jak kůrka chleba trpkne kůrka slova / Apollónova.“ nebo „A pak jak skála hnaná rubášem zní dům“ (*Kameni, přicházíš...*).

c) slovosledné figury

Ze slovosledných figur se prosazuje zejména inverze (využívaná často k zachování metra) a paralelismus, frekventovaný zejména ve *Vanutí* a *Oblouku*. Ukázkou uvádím báseň Milenci (*Vanutí*), v níž paralelismus zdůrazňuje rovněž rýmové schéma skladby – verše z druhé strofy, které jsou paralelní k veršům ze strofy první, s nimi zároveň propojuje rým:

Milenci

Vy oba, zjevni z doteku a skryti k nárazu, _____
jste ještě v rovinách (a někde rokle zejí), _____
překrásné nohy obrazů _____
vás dosud obcházejí. _____

Vy oba, skryti z doteku a zjevni k nárazu, _____
jste ještě jeden (někde oba znějí), _____
naposled jeden večer, jedna růže přes vázu _____
se do vás vyklánějí. _____

Jak potom, zoufající sebe v celku nemíti,
jste do částí se křehce zchystali! – – –
Dvě zrcadel kdo ale doufá rozbíti
ve stejné krystaly?

V celé básni mají strofy rýmové schéma ABAB, ve třetí strofě zůstává sice zachováno, verše se však nepojí koncovými rýmy s verši strof předchozích, což podporuje její sémantické vyznění. Tragika pomíjivosti lásky v poslední strofě graduje, básník již nepoužije slov „ještě“, „dosud“, „naposled“, nastává zlom – odcizení milenců.

V kompozici některých básní hraje roli „paralelismus rozporu“, který vzniká kombinací paralelismu (nebo refrénů) s oxymory či paradoxy, například v básni *Pláč symbolů* zní první strofa: „Ne, nezjevíš se, nejsi, a přec žárlivě / se skrýváš tich. / Jsi v plameni, jsi ve hřívě / běloušů růžových.“ a závěrečná strofa: „A ukrýváš se, jsi, a proto žárlivě / se jevíš tich. / A nejsi v plameni a nejsi ve hřívě / běloušů růžových.“

d) eliptické figury

Hojnými apoziopezemi podporuje Holan sémantickou otevřenost své poezie, která souvisí také se „zhuštěnou“ koncentrací významů, vytvářenou kumulováním a kombinováním tropů. Tři tečky tvoří ostatně rovněž součást titulu sbírky *Kameni, přicházíš...* a nadpisů některých básní. Ze skladby Dopis: „Šla jste... (Kdo nepocítí hrůzu / ze samozřejmosti, nemluví nám o božskosti!)...“ (*Kameni, přicházíš...*).

e) myšlenkové figury

Mezi nejvýznamnější myšlenkové figury patří řečnická otázka. Jak jsem zmiňovala již v souvislosti s *Triumfem smrti*, velmi četné jsou především otázky vlastní, na něž básník sám hledá odpovědi. Touha po poznání představuje jedno z nejpodstatnějších témat Holanovy lyrické trilogie. Dále se prosazují exklamace a apostrofy, vysoká frekvence apostrof souvisí s častou personifikací konkrétní i abstrakt.

Květiny utržené

Ach, cesta nebo ulice, která se opravuje v okamžení
na nepřítomnost zahrady,
cesta či ulice, v níž výčítkou jasmínu voní utržení
k pocitu náhrady!

Ach, jasmín nebo růže! Kdo vás vyposlouchá
tak, aby vámi věčnost přizval tam,
kde pouze chvíli pohostí?
Můžeme utrhnout! Však nejste vy náš stud, dech studu sám,
když moc a rozpaky překvapují svá roucha
při výměně svých nahostí? (*Oblouk*)

f) hodnotící figury

Z figur hodnotících se podílejí na Holanově lexiku poetismy, často se objevuje zejména slovo „lůna“.

g) figury významového rozporu

Figury významového rozporu, především oxymóra a paradoxy tvoří jeden ze zásadních stavebních prvků jazyka tohoto básníka. Sám píše: „Nedovedu si představit básníka, který by nebyl rozdvojen.“⁷⁴ Rozpor vyjadřují i samotné tituly některých básní – například v *Oblouku*: Však..., Proti. Mimo hojná oxymora a paradoxy básník navíc staví do vzájemné blízkosti slova, mezi nimiž je určité napětí, ukázkou uvádím verše ze sbírky *Oblouk*: „na plášti výjevu, obnaženého zahradou“; „Záporné bdění její bledosti nadále čelí / spícím nachu mému, který svoluje.“; „Roubován na ticho, zda pod sluncem tvých zpráv / sdělím se v květ a list a v sklizeň zlatých sil?“

Charakter paradoxů v Holanově poezii vystihuje Sylvie Richterová: „Architektura Holanových paradoxů je složitá, působením protimluv nevzniká dvoupólový svět vzájemně se popírajících protikladů, nýbrž mnohorozměrný, neustále se přeskupující prostor, kde jeden paradox transcenduje do paradoxu dalšího, v pohybu, působí jako víření, jako spirály výstupů a sestupů, jako neúnavné přesahování vlastních mezí.“⁷⁵

Od sbírky *Kameni, přicházíš...* se frekvence paradoxů a oxymór sice snižuje, stále však zůstávají nedílnou součástí básnickovy poetiky.

Výsledné obrazy velice často vznikají kombinací figury významového rozporu a metafory nebo metonymie, proto se využití těchto figur budu podrobněji věnovat v kapitole o Holanově tropice.

⁷⁴ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 410.

⁷⁵ RICHTEROVÁ, Sylvie. Polyfonie v poezii Vladimíra Holana. *Česká literatura*. 1992, roč. 40, č. 4, s. 382.

2.8. Tropika v Holanově lyrické trilogii

Pokoušel jsem se, abych se také nedorozuměl. Proč má být poezie srozumitelná, když život je nesrozumitelný? Komu je život srozumitelný, ať si žije. Box.

Bagately X, s. 422

Postupy Vladimíra Holana v oblasti tropiky ve sbírkách *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) můžeme vystihnout jako neosymbolismus. Přemysl Blažíček popisuje poezii tohoto básníka v tomto období „jakožto uskutečnění jedné z extrémních možností poezie“ – zejména kvůli specifické obrazotvornosti, abstraktnosti a práci s jazykem narušující jeho zákonitosti.⁷⁶

Dobová kritika se shodovala na obtížné srozumitelnosti Holanových básní, pozornost budila zejména vysoce propracovaná obraznost a odvážné zacházení s jazykem. Příkladem uvádím úryvky z textů F. X. Šaldy, Arne Nováka, Miloše Dvořáka a Oldřicha Králíka:

„Zazdívá se do klenebného ticha své duše a chce přímo zírat magickým prismaticem do ohniska bytí. Jsou umlčeny smysly, je utlumena vůle, básník odvrátil se i od paměti i od pozorování, aby, v ruce klubko očištěného absolutního slova, pronikl do labyrintu podstavby životní. Jde jako náměsíčník do tmy a mlhy, před ním se propaluje jen jiskra jeho metafory, kdesi v dálce šumí pramen imaginace cosi nesrozumitelného, co posléze se rozvzlyká do hudby. [...] Pracuje se tu destilátem z destilátu, opiáty slova, abstrakce je umocněna jinou abstrakcí, aby se dosáhlo úplného odhmotnění od životní empirie a od životní srostitosti a aby se dostala báseň do vyšší úrovně zvniternělého života snově soustředěného. Jest z toho poesie hádankovitá a mihotavá, cudná a propastná až do mrazu, jakoby ses octl ve vodním nebo ledovém paláci tříštivých her světelných a promlčených zbloudilých ozvěn. Je to lyrika, která přetřhala úplně pupečnou šňůru se zemí, s lidmi, se světem. [...] Deformace jazyková je u něho mnohem rozhodnější než byla u Mallarméa [...].“⁷⁷

„[...] lyrik chce výslovně mluvit pythicky. Nebojí se anakolutu a větných i frazeologických násilností a sotva si zvykneme na jeho protimluvnický radikalismus,

⁷⁶ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 13.

⁷⁷ ŠALDA, F. X. Říkání o čtyřech básnicích. *Šaldův zápisník*. 1933, roč. 5, s. 128–130.

setkáváme se s metaforami a opisy vzatými právě z gramatické oblasti: metafora se u Holana mění zpravidla v šarádu. Jeho básně chtějí býti luštěny jako matematický příklad, ale nejedna odmění za tu krušnou námahu.⁷⁸

„Holan chce zrušit všechnu vzdálenost, veškeren rozdíl mezi věcí a slovem, které ji označuje, hledaje slovo původní, slovo prvotní, ve kterém jsou obsaženy věci i jejich znaky zároveň. Jakýsi svět skrytý za tímto světem. Obojí jako by mu bylo rovnocenným materiálem, ze kterého staví své básně. [...] To vede Holana k jeho odvážným zlomům větné vazby. V jeho poesii se to přímo hemží úplně převrácenými vazbami a nezvyklými slovosledy. [...] Holan především nadužívá slovesných a vůbec abstraktních substantiv. [...] Vidíme, že Holan funkci jednotlivých druhů slov libovolně zaměňuje podle své potřeby. Holan ve svých zlomech větné vazby ruší tradiční platnost slova, rozmetává vzájemný poměr jednotlivých výrazových částí a snaží se vytvořit nové celky a nová spojení. Žádné slovo nemá u něho platný význam obecný, nýbrž jen význam metaforický, který je určen jeho místem v celé básni. Každého slova užívá tak, jako by je nikdo před ním neměl v ústech. Potřebuje každé slovo znovu zkusit.“⁷⁹

„[...] u pravého básníka jako Holan i slova nejobyčejnější (krev, bledost, úsvit, váhání atd.) se stávají osami obrazivého kosmu a jsou ostře vetknuta do souvislostí významových. [...]“

„Běží o poesii tak zkratkovitou a k tomu šifrovanou před nepřítelem všednosti, že je třeba si vyluštit její skrytý telegrafický kód.“⁸⁰

„Názornost gest Holanových vzniká ze zvláštní disproporce a napětí mezi sférou, odkud je bere, sférou nejvšednější a často vězící v opovržlivém neuvědomování (kodrcání vozu, pohyb malíčku při psaní, jindy česání pěšinky mezi vlasy), a mezi smyslem, který dostanou, když jsou úporně vklíněna do přirovnání. Jako pravidelně se děje u básníka, také nejvěcnější realita se překlání ve svůj opak, je vyzdvižena do řídkého vzduchu abstrakce, až se rozzáří její metafyzický rub.“⁸¹

O Vladimíru Holanovi se mluvilo jako o básníku z věže ze slonové kosti. Poezie sbírek *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) byla považována za poezii velice

⁷⁸ NOVÁK, Arne. Z nových cest české lyriky. *Lidové noviny*. 1. 4. 1934, s. 9.

⁷⁹ DVOŘÁK, Miloš. Poezie Vladimíra Holana. *Listy pro umění a kritiku*. 1936, roč. 4, č. 5, s. 106–108.

⁸⁰ KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, roč. 5, č. 18, s. 401.

⁸¹ KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, roč. 5, č. 18, s. 407.

abstraktní, odtrženou od skutečnosti (například viz výše citovaný Šaldův text) nebo dokonce skutečnost přetvářející⁸²; za poezii pro poezii.⁸³

V básníkově neosymbolismu se jedná o jedinečný způsob zpracování skutečnosti, o její specifické zobrazení – o pokus odkrývat její tajemství, tedy o mallarmeovskou touhu po absolutnu. Pokusím se nastínit, v jakých postupech v oblasti tropiky tato specifičnost Holanovy poetiky spočívá. Oproti *Triumfu smrti* zde značně narůstá četnost obrazných pojmenování, především však básník tropy (podobně básnické figury) bohatě a vynalézavě kombinuje, kumuluje, takže dochází k „zhušťování“ výrazu, ten pak získává vícevrstevný, mnohovýznamný sémantický náboj, tedy to, co známe jako baudelairovské *correspondance*. Základně jde o křížení metafor s metonymiemi známé z alchymie symbolistů či „prokletých“ básníků. Tropy jsou často navíc vytvářeny kombinací abstrakt a konkrét, například: „k lyže tajemství“, „postavu citu“, „pocit kostí“, „svalem zla“.

Problematicke abstraktnosti Holanovy poezie a využití abstrakt a konkrét se podrobněji věnuje Blažíček v souvislosti s interpretací básně Někomu – –:

Někomu – –

Někomu železo, někomu větru vání
jde k palci jako majetek,
někomu pod jasem
tká přástva žil veliké vzpomínání – –
ale já odvar dnů převrhnu na koberec zdání
a *skvrna* praví: Jsem.

Někomu dřevo, někomu přízeň kamene
rukama k slávě plynou –
ale já vím: na ústech *podzemního* pramene
mám účast stinnou.

⁸² ČERVENKA, Miroslav et al. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 88.

⁸³ LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 3. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 624.

A nepřiznaný rozchod v milencích
mnou vždycky táh a vlád.
Někomu ovšem dům vlá vůní po věncích
a mině tebe praví: Například – – –

(Vanutí)

„Proti slovům jako „*blaženost*“ či „*milosrdenství*“ označují slova „*železo*“, „*dřevo*“ atd. něco konkrétnějšího, protože smysly vnímatelného. Dá se ovšem namítat, že ani to nejsou konkrétně v pravém slova smyslu, neboť označují látku, nikoliv konkrétní věc jako třeba Nezvalovi „*dřevění husaři*“. Podstata abstraktního dojmu je zde však založena na něčem jiném: zatímco „*dřevění husaři*“ neznamenají u Nezvala nic kromě sebe samých, jsou součástí obrazu, který teprve ve svém celku cosi vypovídá, Holanova pojmenování „*železo*“, „*dřevo*“ atd. sama o sobě něco znamenají, k čemu odkazují. Kdyby byla tato pojmenování chápána ve svém prostém vlastním významu, nedávala by báseň žádný smysl. Aby se tato klíčová substantiva setkala v nějakém smyslu, musejí být z roviny svého základního významu posunuta do roviny abstrakce. V druhé sloce se nejprve zdá, že substantiv „*dřevo*“ a „*kámen*“ je užito v jejich vlastním základním významu (s vyvoláním představy tvorby sochařovy). Dodatečně se však objeví kontrast s pojmenováním „*podzemní pramen*“, přičemž přídavné jméno je podtrženo. Obě první substantiva se v tomto kontrastu spojují v druhotném abstraktním významu zjevnosti (s významovým odstínem pevnosti). To není metafora, neodkazuje se zde k jinému jevu, jenom se z označeného jevu izoluje určitá jeho vlastnost – a v tom právě spočívá proces abstraktivizace.

V první sloce probíhá tento proces složitěji. Pojmenování „*železo*“ a „*vání větru*“ vstupují navzájem do kontrastního vztahu, přičemž v prvním pojmenování vystupuje abstraktní význam pevnosti, v druhém plynulosti a nehmatatelnosti. [...]“⁸⁴

Podstatnou součástí Holanova básnického jazyka tvoří také neologismy, zejména složeniny, například „*mimostruna*“, „*půldech*“, „*stříbrostín*“. Neologismy se podílejí na rytmické struktuře verše, současně však slouží významové přesnosti – můžeme je tedy považovat za jeden z dokladů souvislosti mezi rytmem a sémantikou. V pozdějších Holanových sbírkách se stávají neologismy jedním z typických rytmicko-sémantických prostředků jeho poezie, podobně potom básník pracuje i s přejímkami z cizích jazyků (například z ruštiny) a s archaismy.

⁸⁴ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 13–14.

Základní konstantu Holanovy tropiky představují metafory a metonymie, výsledné obrazy nejčastěji vznikají jejich kombinací, nebo se na jednom obrazu podílí několik tropů stejného typu současně. Dochází k „vanutí z metafor do metonymií a naopak“.⁸⁵

Jak napovídá již sám titul sbírky charakterizuje *Vanutí* všudypřítomný pohyb. Příznačné jsou verše: „...Vím: sad – nezastavitelné / jsou sochy – ...“ a podobné. Některé prostředky, jež pomáhají básníkovi vnášet pohyb do veršů, popsal Jiří Opelík: „Holan jde dokonce tak daleko, že i samu nehybnost vyjadřuje čistě jen slovy označujícími pohyb (místo „zastavuje se“, „utkvívá“ praví: *Z kroků svých člověk odchází... – b. Večere –*). I ten, kdo se po *Vanutí* rozhlédne poprvé, registruje pohyb ve všech jeho rovinách, počínaje masivním výskytem některých slovních druhů (například prostorových předložek, zájmených příslovčí místa, sloves pohybu) a konče stavebným principem jednotlivých básní [...]“.⁸⁶ K „vanutí“ přispívají také velmi časté přesahy, díky nimž se verše „přelévají“ jeden v druhý.

Z tropů se hojně prosazují především genitivní metafory, například: „rosou klenotů“, „sval porcelánu“, „v zahradu proměn, ticha“, objevují se metaforická epiteta: „štíhlý osud“, „zlatý vlas“..., velkou frekvenci mají epiteta metonymická, například: „mlčící jabloně“, „něžný tón“, „hodina bezdětná“.

V Holanově básnickém jazyce hraje velkou roli vysoká četnost figur významového rozporu, což přímo souvisí s básníkovou rozpolceností mezi nicotou, smrtí a fascinací životem a jeho krásou. V básni *Někomu* – – přímo čteme: „nepřiznaný rozchod v milencích / mnou vždycky táh a vlád.“ Obrazy tvoří nejčastěji spojení oxymora nebo paradoxu s metaforou či metonymií. Doložím na několika příkladech: „do rány něhy“ (oxymoron + metafora), „tu něžnou smrt, jež také pirátům / znamení dává“ (oxymoron + metonymie + personifikace), „dlouhý bod, jež objevit si žádá“ (oxymoron + metafora), „a jako ztrátu tebe přijmouti, / jako bych všechno vlastnil“ (básnické přirovnání založené na metonymii + paradox), „Hrob uč mne žít“ (metonymie + paradox).

⁸⁵ BINAR, Vladimír. Glosy k poeice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

⁸⁶ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 10.

Některé paradoxy však vznikají rovněž pouze na základě přímých pojmenování: „Ty ale kdybys byla, nebylo by tě. / Vzpomínáš?“, stejně tak některá oxymora, například: „svoboda zajetí“.

Mezi nejdůležitější tropy ve *Vanutí* patří personifikace, Holan je vytváří jak na metonymickém, tak na metaforickém základě. Mnohdy básník personifikuje pomocí apostrofy: „večere oněmlý, večere bledolící“; „Ó mlčení! hledám tě jako ránu čistu, / kterou mne nalezněš. Snad padla? // Snad přišlo o dvě růže dřív, když touha vzdaluje / splnění?“

Personifikace velmi často přesahují hranice verše a spoluvytvářejí kontext celé básně, například v básni *Cesta v Ispahan* prochází personifikace smrti posledními třemi strofami – nejprve se smrt „sklání k dětem / v obdivu tichém“, poté „také pirátům / znamení dává“ a nakonec „zve“: „Jsou studnice a nebe, ruku podej mi!“

Na výstavbě Holanova obrazného jazyka se podílejí také transfigurace. Jako ukázka může posloužit kompozice básně *Náměsíčný*, v níž se luna v druhé strofě proměňuje v tón: „Hluboký a něžný tón, který je vyšší než / obličej rukou zastíněný.“ a ve třetí strofě v přadlenu: „Spí krásná přadlena a nahým divem / se v tělo strojí.“

Na symbolismus opět upomínají synestézie, například ve verších: „o malbu dechu dbát“, „Nepromluvený obraz tvého, tvého hlasu“ (zde ve spojení s oxymorem).

Holanovu tropiku charakterizuje skutečnost, že se některá slova stávají v kontextu jeho poezie symboly. O klíčové roli tohoto tropu vypovídají verše z básně *Pláč symbolů*: „Blaží nás výjev, zlátnoucí z tajemna / duše a těla. / A přece jenom opona, jen opona / se chvěla.“

Již v souvislosti s poetikou *Triumfu smrti* zmiňované slovo „přšlo“ zůstává „kulisou“ pro tragiku také ve *Vanutí*, ukázka pochází z básně *Trhání leknínů*, kde se navíc pleonasmem význam slova zdůrazňuje: „Přšlo sladce v déšť. / Šeptala ano, ne, / — — — — — / tak zvedá útlou pěst, / kdo tone, utone.“ Ve *Vanutí* ovšem počet symbolů oproti Holanově rané poezii značně narůstá, uvedu několik příkladů. V básni *Touha*: „na šípu letícím žádala’s, aby rozvíjel / tvou touhu, zkušenosti mladá – / a byl to on, jenž o vítězství pěl / a zabil potřebného hada!“ představuje had symbol prostředku, který napomáhá dosažení poznání (jedná se nepochybně o odkaz na Bibli). V *Předjaří* ve verších: „A dole my: na brvách příprav svých / vážíce světla příštích stínů.“ – světla jsou symbolem pozitivního, „příští stíny“ symbolizují ponuré budoucí dny.

Velice důležitou roli hraje ve sbírce rovněž samotné slovo „vanutí“. „Vanutí“ se stává určitým tvůrčím principem, v oblasti poetiky o něm již byla řeč v souvislosti s přesahy – přeléváním jednoho verše v druhý a „vanutím z metafor do metonymií a naopak“. Co se týká roviny sémantické, patří slovo „vanutí“ a slova jemu příbuzná (vánek, vání, dovál...) k nejfrekventovanějším výrazům, vyskytují se v přímých pojmenováních i jako součásti tropů s různými významy. V některých básních se slovo „vát“ stává symbolem. Vítr je neuchopitelný a vším prostupuje, vanutí můžeme možná vnímat jako symbol samotného bytí.

V podobném smyslu píše Václav Vaněk o motivu větru v Horově poezii ve studii Josef Hora – spiritualita bez boha: „[...] tedy i vítr, kdo otevírá člověku možnost přiblížit se tomu, co ho přesahuje.“ Dále autor tento motiv u Hory charakterizuje v souvislosti s motivem snu: „A sen i vítr, niterný i vnější způsob dotyku se skutečností přesahující lidskou zkušenost [...]“.⁸⁷

Ve studii Přemysla Blažíčka nazvané První básně v této souvislosti čteme: „[...] v Holanově poezii proniká duch skrz zprůsvitnělé životní obsahy k co možná bezprostřednímu vyjádření, zpřítomnění sebe sama. Tento duch je však jako vítr, oblíbený Holanův motiv, viditelný jen svým působením ve věcech.“⁸⁸

Typickým stavebním prvkem básnického jazyka se ve *Vanutí* stává přecházení metafory v metonymii a naopak, slovo z jednoho tropu bývá například sémanticky spojeno se slovem z druhého tropu a společně tvoří další tropus. Uvedu několik ukázek – v básni *Píseň milenky*: „Splav lůny rozšuměl se v louce mraků“ – „splav lůny“ a „louka mraků“ jsou genitivní metafory, současně splav patří k louce a luna k mrakům, tam se jedná o spojení metonymické; z básně *Mrtvý*: „snad ještě ruce výčitek ve strunách lítosti“ – „ruce výčitek“ a „struny lítosti“ jsou genitivní metafory, zároveň výčitky a lítost mají vztah metonymický; v básni *Smrt umírajícího na sadě*: „A vítr očí vzdouvá / plachty mých víček...“ – „vítr očí“ a „plachty mých víček“ jsou genitivní metafory, víčka patří k očím a vítr je metonymicky propojen s plachtami; z básně *Předjaří*: „Snad ještě v noci louka sponou mrazu roucho doplní, / po skvostech nehybnosti tázaná.“ – verš obsahuje personifikaci louky, spona mrazu a skvosty nehybnosti jsou genitivní metafory, mráz souvisí metonymicky s nehybností a spona se skvosty; v básni *Tobě*: „a včely

⁸⁷ KUBÍČEK, Tomáš, ed. a WIENDL, Jan, ed. *Víra a výraz: sborník z konference "--bývalo u mne zotvíráno--": východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století: (Brno 7-9/4 2005)*. Vyd. 1. Brno: Host, 2005, s. 371.

⁸⁸ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 42.

vašich hlasů z růží slov / vysají sladkost mého motivu –“ – „včely hlasů“ a „růže slov“ jsou genitivní metafory, současně metonymie propojuje včely s růžemi a hlasy se slovy.

Často dochází ke kombinaci metafory s metonymií v jediném obraze, například v básni Na břehu moře: „klesly / mu paže v zlata líná“ – „zlata“ mají základ metaforický a přívlastek „líná“ je epiteton metonymický; v básni Divy světa: „Když kvete pocit kostí / k pravděpodobné kráse, v její dým“ – slovo „kvete“ je metafora, „pocit kostí“ metonymie.

Na kompozici mnoha básní se podílejí kontextové tropy, ať už jde o metafory, na sebe navazující metonymie nebo jejich různé kombinace. Například v básni Úzkost čteme v několika verších rozvedený obraz polekaného večera: „Co za dlouhého večera, jenž ulekl se / (nebo která jinak chápat zatajený dech / tmy a třesení hvězd! a chvění místa v kamenech!)“ – nalezneme zde personifikaci večera na metonymickém základě, podobně pak následuje personifikace tmy a další „atributy“ večera.

Holanovu práci s tropy se pokusím ukázat na interpretaci básně Náměsíčný:

Náměsíčný

Bleda účastí na květu jedovatém

lůna pluje.

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy za nějakým jménem jdu,

které se nejmenuje.

Hluboký a něžný tón, který je vyšší než

obličej rukou zastíněný.

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy zpívá za zpěvem

tón neslyšený.

Spí krásná přadlena a nahým divem

se v tělo strojí.

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy chvění chvěje se a skrze prsty

okamžik lúny je trojí.

Jen slyš, ó Bože, kterak přestrašen jsem
odvahou všeho!
Křik pávů, skřípot dveří – – to je chvíle ta,
ta žízeň srdce
cudně úkladného.

(*Vanutí*)

Již v prvních dvou verších dochází ke křížení metafory s metonymií, lunu básník metaforicky přirovnává ke květu, současně ji však personifikuje na základě metonymického – je „bleda účastí“.

Oxymóron „jméno, které se nejmenuje“ vyjadřuje skutečnost, že básník hledá a vytváří nová pojmenování – symboly. Zároveň zde Holan naznačuje, že se pokouší ve své poezii mnohdy pojmenovat nebo přiblížit nepojmenovatelné, neuchopitelné.

Druhá strofa obsahuje transfiguraci lunny v hluboký a něžný tón. Oxymóron „tón neslyšený“ symbolizuje to, co nás přesahuje, z Holanových veršů dýchá či „vane“ hloubka nepochybně metafyzická – úsilí dobývat se pod povrch věcí.

Ve třetí strofě nalezneme metaforické zobrazení lunny, v němž ovšem hraje roli rovněž metonymie, protože přadlena pracuje s přízí měsíčního světla. Křížením metafory s metonymií tedy vzniká „neosymbolistická“ transfigurace. Na příkladu této strofy z Náměsíčního charakterizuje Blažiček postupy, jakými se v básních „tvoří nová řeč“: „Kdybychom chtěli vše přeložit do ‚skutečností‘, mohli bychom říci, že tělo spící přadleny bylo nahé a vzbuzovalo podivuhodný dojem. Z hlediska tohoto ‚výkladu‘ je přídavné jméno ‚nahý‘ odtrženo od svého podstatného jména a připojeno k abstraktu, s nímž opět nemůže splynout v celistvou představu. Toto abstraktum ‚div‘ je z jedné strany přídavným jménem ‚nahý‘ a z druhé strany slovesem ‚strojí‘ bezprostředně vtaženo do sobě nepřislušné jevové oblasti (čímž dochází k typicky holanovskému produchovní hmotné reality).“

Paronomázie „chvění chvěje se“ naznačuje, že jde o okamžik vrcholného vzrušení. K jeho vyjádření přispívá i exklamace „Můj Bože, to je chvíle ta“, která je součástí refrénu. Veršem „okamžik lunny je trojí“ říká Holan přímo, že báseň obsahuje tři obrazy lunny.

Náměsíčný patří mezi úvodní básně sbírky *Vanutí*, básník zde v jednotlivých strofách z různých úhlů pohledu charakterizuje svou poezii.

V poslední strofě Holan bipolaritu, v poetice básně vyjadřovanou četnými oxymóry, přímo vyslovuje – rozdvojené nitro je realitou přestrašeno a současně po ní žíznivé.

Náměsíčný je básník – fascinován skutečností, přetváří ji pomocí symbolů. Podobně jako slova u Březiny – zde luna získává tři významy – nejdříve jedovatý květ, poté se transfiguruje v hluboký tón a nakonec se stává krásnou přadlenou.

Náměsíčný se bojí probuzení ze snění poezie do syrové reality, jeho přestrašení zdůrazňuje kakofonie: „Křik pávů, skřípot dveří - - to je chvíle ta...“

Důležitou součástí Holanova básnického jazyka tvoří rovněž práce se slovesnou valencí, jež spočívá ve vytváření zcela nových slovesných vazeb, na základě kterých se otevírají i nové sémantické roviny, například: „Mlčím vás, jabloně!“, „Ležím kříž odřikání.“ (Smrt umírajícího na sadě); „Kam blednou a kam spí? Kam bděním bledne spása?“ (Tuláci); „To není moje objetí, do něhož ňadry spíš / z horizontály rána.“ (Chorá). Michal Trunečka, jenž se touto problematikou důkladněji zabýval ve studii *Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce Vanutí*, píše: „Sbírka *Vanutí* obsahuje 32 básní, v nichž se vyskytuje více než 400 slovesných tvarů. [...] Z tohoto základního materiálu bylo vyexcerpováno 42 slovesných tvarů s deformovanou valencí. Deformace slovesné valence se tedy vyskytuje přibližně v 10 % slovesných tvarů!“⁸⁹

Charakteristické rysy Holanovy poezie tohoto období tvoří: deformace syntaxe, narušování jazykových zákonitostí, rozbíjení logických vztahů mezi slovy a záměna funkcí slovních druhů. Této oblasti básnickovy poetiky se podrobněji věnuje Blažíček: „[...] v Holanových básních může dojít k záměně jmen a funkcionálních slov i z opačné strany: předložky zastávají ve větě místo, které přísluší jmenným tvarům. ‚a vrhá jasy v od anebo na!‘ (‚Pohár při tvém probuzení‘, 1: 108 | 100). ‚...k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od‘ (‚Smrt umírajícího na sadě‘, 1: 56 | 51). [...] u Holana je rozvíjený význam vrhán do navzájem rozporných, protikladných směrů. Jedním z momentů, které to způsobují, či alespoň podporují, je

⁸⁹ TRUNEČKA, Michal. *Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce Vanutí. Česká literatura*. 2000, roč. 48, č. 5, s. 486–487.

právě skutečnost, že oslabení lexikálního významu slov znamená zároveň vyzdvižení jejich významu ve smyslu určité funkce, vyjádření určitého abstraktního vztahu. Výsledkem tedy není nejasnost významu, ale naopak jeho – i když ‚obsahově‘ chudá – určitost. Tak, jak je tomu u samých slov funkcionálních: významový protiklad spojek ‚k‘ a ‚od‘ je ‚prázdný‘, abstraktní, ale právě proto absolutní.⁹⁰

Dochází rovněž ke zdůrazňování sémantiky veršů pomocí záměny slov v rolích větných členů. Například ve verši z básně Tančící jinoch: „čím by byla nejistota beze mne? (*Kameni, přicházíš...*)“ se slovo nejistota dostává na místo podmětu, kde by čtenář očekával lyrického mluvčího – ten je odsunut do funkce předmětu.

Tropika sbírky *Oblouk* (1934), druhé knihy Holanovy lyrické neosymbolistické trilogie, by se dala popsat podobně jako tropika *Vanutí*. Určitý posun spočívá ve skutečnosti, že se zde ještě výrazněji zvyšuje míra abstrakce. Doložím na úryvku z poémy *Oblouk*:

Tak klenot zná rozbíjet slunce v tisícero
jisker, že mizí sám i zlaté vazby kov.
Ale dva dýmanty, sblíženy, neprahnou, než kterak v šero
rozbítí sebe... Přízrak zůstává... Znovu jej pije tvůj, tvůj, dítě-dcero,
květ sluchu skrápěný abstraktní rosou slov.

Zůstává přízrak!... Mezi duši-duší leží, oklamává,
vybuchuje půda vždy sopečná.
A přec na jejích svazích zakládají letohrádky, kouzla smavá,
vinice, smích!... Obrazný záměr vnitřní skutečnosti mává
v dálce... Zde vyslyšen, ach, sotva započna!

(Zde. Zde! Leč co je zde, než čekat na vnuknutí?
Všechno tká vztah, vztah mezi tím a tím.
Ale druhý sloup této klenby já, můj protivník, mne nutí
odvahou přežít naději a bez sladkosti v hnutí
doznat, že bloudím hru z věčnosti v prozatím.

⁹⁰ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 17–18.

Hru, blud?... Zdání a poznání se vyměňují.
A náhle, překvapením složitá,
každá myšlenka hledá sochu, náhrobek. Však slova snují
nejvlivnější roucha, pásy... Pak se zhudebňují.
Labyrint staví ona, tancem užita.

Neb oním, co by promluvílo nejjistěji,
toť nejvíc němé místo v představě.
Nejméně možným platné, ó tvůrčí místo v ději,
ke stopám vnitřních odporů a k maskám, jimiž pěji,
hledám tvé kladné tělo s věncem na hlavě!

Sbírka *Kameni, přicházíš...* (1937) období Holanova neosymbolismu uzavírá. Tento typ obraznosti v *Oblouku* a v některých básních *Kameni, přicházíš...* došel až na samotnou hranici srozumitelnosti. Slovo kámen v titulu sbírky představuje symbol o dvou významech – jednak symbolizuje realitu, tedy příklon k realitě (jedna ze základních vlastností kamene je pevnost) namísto přemíry abstrakce, jednak příchod válečných časů. Sbírka obsahuje básně dvou typů – zatímco v části básní Holan pokračuje v poetice neosymbolismu, v některých básních již dochází k jistému zjednodušení – zprůhlednění obraznosti. Je však nutno zdůraznit, že konstanty básnickovy poetiky zůstávají stále stejné, pouze v části básní Holan již tropy tak hustě nekumuluje a nekombinuje. Příkladem uvádím báseň Jaro.

Jaro

Zas šumí háj i voda příliš tenká,
aby unesla led...
Zas tráva, vykasaná po kolénka,
dupla si, víří vpřed.

Zas děti zvětšovací mženi
poskakují si vstříc
jako kávová zrnka při pražení,
ba o maličko víc.

A touha v tobě, dálkou zvaná,
zří každou zdejší lež.
Jak nádraží je přečáraná
i dlaň tvá... Zůstaneš?

Holanův neosymbolismus, jehož počátky nalezneme v *Triumfu smrti* a do něhož řadíme sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934), *Kameni, přicházíš...* (1937), můžeme nepochybně považovat za zcela ojedinělý návrat symbolistické obraznosti do české poetiky. Právě tento způsob psaní básníkovi umožňuje vytvářet naprosto jedinečnou přesnost výrazu, často o několika vrstvách významů, jež vystihuje metafyzickou hloubku jeho veršů.

2.9. Interpretace sbírky *Vanutí*

V naší poetice záleží na každém slovu.

Otokar Březina

Básnická sémantika Holanovy poezie se rodí na základě specifčnosti, jedinečnosti a přesné výstavby jeho poetiky. Podobně jako jednotlivé básně i celé Holanovy sbírky mají promyšlenou a precizní kompozici. *Vanutí* uvozují dvě básně – Touha a Náměsíčný, po nich následují básně, jimiž se prolíná několik základních autorových témat, celou sbírku pak uzavírá Modlitba, v níž se obloukem vrací témata z básní úvodních. Modlitba tak na ně tvoří odpověď. V Holanově *Vanutí*, ač patří mezi básníkovy prvotiny, zaznamenáváme již zárodky téměř všech hlavních témat jeho poezie, přesněji řečeno jejích témat konstantních.

Básně Touha a Náměsíčný mají mnoho společného – noc, žíznivé nitro (v druhé básni srdce), téma poezie. Obě básně předznamenávají v jakém duchu a rozpoložení bude celá sbírka. Metaforická charakteristika „mé nitro žíznivé, leč prosté závitů“ vyjadřuje, že se jedná o touhu vyvěrající ze základní lidské potřeby, nikoli z nějaké komplikované nadstavby. První báseň rovněž čtenáře připravuje na temné tóny *Vanutí*: „a potom plač, plač! Přísný nářek věří na souzvuk.“

Samotná touha má ve sbírce dvě roviny – jednak jde o touhu milostnou, erotickou, jednak o žízeň po poznání, touhu metafyzickou. Obě roviny spolu však souvisejí a navzájem se prolínají, jak to básník vyjádřil později v jednom ze svých *Příběhů*: „ale byla to láska, která ještě brala podíl na tajemství a čelila tedy nicotě. (Zuzana v lázni)“

V Holanově básnickém deníku *Lemurii* čteme: „Zajisté: odkládavá touha, její neustálé oddalování může klamně budít dojem velkorysých rozměrů, zatímco se již nebezpečně blíží krajnosti, z které se téměř vždy padá a jen někdy vzlétá. Ale co víme, Tessuno? Proč by nemohla být pravděpodobnost soucitem ideje pravdy s naší touhou, a duchovní práce tragickým zápasem těžkomyslnosti s Nicotou? *Všechno znovu!*, v tom je to.“⁹¹

Téma touhy, splnění a paradox následného stesku po nepoznaném známe již ze skladby Neotvírejte se, sezame...! (*Triumf smrti*). V básni Strpení svůj postoj Holan formuluje výrazně: „Záruka příklonu by krásnou kořist přislíbila, / leč pak?: předčasné svítání všech svítání, co byla. / Ó krutá splnění, jež touhu vysvětlila, / ne! – – V temnotách děje, který květu odvykl a plodem dosud není / na slastné vnuknutí mám němé odepření.“

V jednom z výroků zaznamenaných Vladimírem Justlem básník říká: „Děsím se, aby mi tajemství neukázalo svou propast.“⁹² Věčný rozpor a napětí mezi touhou po poznání a strachem z něj se stává jedním z konstantních témat básnickova díla. S tajemstvím souvisí také častý motiv opony, nacházející se v mnoha Holanových verších. Ve *Vanutí* pointu této významové roviny tvoří závěrečná báseň Modlitba, v níž sloveso „vát“ odkazuje na samotný titul knihy a představuje tak jakési jeho ozřejmění, navazující na symboliku procházející celou sbírkou. Jedno z hlavních témat *Triumfu smrti* – dětství se zde stává symbolem pokory a přáním „vidět věci jako v prvním úžasu, přistupovat ke skutečnosti znovu a znovu s očima dítěte“⁹³:

Modlitba

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

⁹¹ HOLAN, Vladimír. *Babyloniaca*. 2., rev. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 120.

⁹² HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 424.

⁹³ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 61.

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.

Kde ale v životě hledáš svou dětskou píď
a chceš se teprv stát –
mezi dva cedry touhy mé zavěš mne jako síť,
bych tě moh kolébat.

Současně platí výrok Milana Exnera: „Dětství (jako ostatně každé téma u Holana) je záležitostí metafyzickou. Jedním dechem se říká: dítě, věčnost.“⁹⁴

Tématu dětství v Holanově poezii se přínosně věnuje rovněž Karel Piorecký: „Ovšem je tu ještě jiné dítě, dítě ne ve vzpomínkách ani v přítomné hmotné realitě, ale dítě stále živé v člověku, tedy **dětství jako část lidské duše**, jako ta její část, v níž jsme nejvíce zranitelní, bezbranní, ale i čistí.

Vladimír Holan chápe **dětství také jako nedosažitelný vzor** pro život dospělých. Ti mohou jen něžně závidět dětem samozřejmost, s níž přijímají život, lehkost, s níž překonávají nesnáze, touhu ptát se, která je větší než touha odhalovat, okouzlení světem, svobodné poetické vnímání... (Jednou z podob dětství je zde tedy i **dětství jako vzor poezie**.)“⁹⁵

Xavier Galmiche uvádí báseň Modlitba do souvislosti s antickými mýty: „Zeus byl uložen do sítě zavěšené mezi Nebem a Zemí, aby unikl Kronovi požírajícímu své děti. [...] Síťka s malým Diem byla zavěšena mezi dva stromy, aby nebyl k nalezení ani na nebi, ani na zemi, ani ve vodě, ale aby zůstal ve středu světa. [...] I kdybychom síť Modlitby nepřipsali přímo Diovi,

⁹⁴ EXNER, Milan. Poezie, způsob existence. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 36, s. 9.

⁹⁵ PIORECKÝ, Karel. Ale jsou děti! (Téma dětství v tvorbě Vladimíra Holana z let 1948 až 1955). *Tvar*. 2001, roč. 12, č. 2, s. 5.

nese v sobě stopu orfické kultury, v níž bohové promlouvají mezi nebem a zemí skrze vítr v korunách stromů.⁹⁶

Touha po poznání a až metafyzická hloubka přítomná v Holanových verších přímo utvářejí charakter jeho poezie. Také lexikální rovina sbírky čerpá z oblasti filozofie, například: „mrtvé bytí v živém jsoucnu soch“ (Obraz). Metafyziku vystihuje básník těmito slovy: „Metafyzika je všechno, co nás přesahuje.“⁹⁷ Povahu Holanovy poezie a jeho myšlenkového světa přibližuje báseň Někomu, kterou jsem citovala v předcházející kapitole.

Poezie tvoří jedno z klíčových témat sbírky, vypovídá o tom rovněž skutečnost, že se stala námětem obou úvodních básní. Být básníkem je poslání, v poémě *Noc s Hamletem* čteme verše: „*Kdo nepracuje, ať nejí!*’ Ano, / ale co je práce? *Být věrný svému nezištnému údělu* –.“ Báseň Úděl vyznáním uzavírají tato slova: „Hrob uč mne žít a sluncem hlasu líti / půlnoční slova v lůnu, / na jejichž sedmi strunách umřít píseň v bytí / znamená mimostrunu.“ O nesnadné práci básníkově svědčí verš, kde Holan přirovnává začátek psaní k odvalování kamene: „Stonožky pocitů se v písmo rozběhnou, / sotvažes kámen bílé stránky odvalil – –.“ Jak píše později: „Poezie je krvavý pot.“⁹⁸

Ve *Vanutí* často dochází k prolínání přírodní lyriky s myšlenkami dotýkajícími se samotné podstaty lidského bytí, příkladem uvádím báseň Večere –:

Večere –

Večere přehnutý jak vína nalévání,
k němuž se vstává od stolu pro květinu a svíci,
večere oněmlý, večere bledolící
žádství vřesteb, zdání!

Z kroků svých člověk odchází a silou pŕlměsíce
přes okraj zvířat přehýbá se klid.

⁹⁶ GALMICHE, Xavier a HOLAN, Vladimír. *Vladimír Holan, bibliotékář Boha: Praha 1905-1980*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2012, s. 70.

⁹⁷ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 424.

⁹⁸ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 420.

Jak nedoufaným zjevuje se *být*,
jak mocně jsme a více.

Trváme slávou přízraků! Užasle, žádostivě
tančíme účastenství dráždivé
před šípem mířeným, by jedem něhy naše srdce mdlé
rozkvílel opojivě,

by moci bezmezna, jež líbají stříbrostín harmonie,
nás přijaly, jako bys dovál,
jako bys dovál, kdyžs nedoufal, nedůvěřoval
a vanul jen ve vání ironie.

Podobným způsobem začleňuje Holan různorodé ideje rovněž do básní ostatních typů. Například dvojverší „Tolik je světla v oblaku, / že mluví stínem“ zasazené do veršů milostné balady Trhání leknínů atd. Charakteristický rys v Holanově lyrické trilogii představuje slavnostní tón přírodní lyriky v kombinaci s lyrikou meditativní: „A dole černá zem odmýšlí pozdní sních / pohybem skvrn na hermelínu. / A dole my: na brvách příprav svých / vážíce světla příštích stínů. (Předjaří)“

Většinu básní Holanova *Vanutí* tvoří ve své podstatě poezie milostná, často se jedná přímo o oslavu krásy a touhy. Vedle veršů propracovanou metaforikou vystihujících hluboké city milujících (například v básni Milostná píseň) nalezneme ve sbírce výsostně obrazné evokace milostného aktu či dovršené touhy: „A někde uprostřed mne poznáváš jak okraj studně / a někde při kraji / obraz tvé krve tone ve mně vzestupně a bludně. (Píseň milenky)“

Velké básníkově téma ovšem představuje rovněž láska nenaplněná nebo nešťastná (například v básni Chorá láska), pomíjivost citů a následné odcizení. Láska bývá v Holanově poezii často viděna jako drama, její prchavost a konečnost pak jako jeho přirozené, nezadržitelné vyústění. Ukázkou uvádím báseň Milenci:

Milenci

Vy oba, zjevni z doteku a skryti k nárazu,
jste ještě v rovinách (a někde rokle zejí),
překrásné nohy obrazů
vás dosud obcházejí.

Vy oba, skryti z doteku a zjevni k nárazu,
jste ještě jeden (někde oba znějí),
naposled jeden večer, jedna růže přes vázu
se do vás vyklánějí.

Jak potom, zoufajíce sebe v celku nemíti,
jste do částí se křehce zchystali! — — —
Dvě zrcadla kdo ale doufá rozbíti
ve stejné krystaly?

Velkou roli hraje motiv nevinnosti, čistoty panenství a proměny dívky v ženu: „Tvá chůze byla jménem tvým, věrná a lstivá k nádheře, / prsteny vzdalujíc i slib — — až jedenkrát / s hedvábím lůny na očích, přec uhádl tě v hře! / Měl víno v ústech, řeku v údolí, měl hrad. (Panna)“, později – v *Noci s Hamletem* se refrénovitě opakuje verš „Ano... Kdežto panny, ano, / ty vědí, kdy stůně strom...“

Dalším typem milostné poezie ve sbírce *Vanutí* je baladická báseň Trhání leknínů, která by se dala vystihnout jako Holanova variace lidové poezie s jejími tradičními tématy – láskou a smrtí. Zpěvnost, rytmus, strofické členění a refrénovitost patřící lidové písni básník kombinuje s prvky vlastními jeho poetice, zejména se jedná o práci s obraznými pojmenováními, již zmíněné začleňování hlubších idejí do milostné lyriky a neobvyklá spojení jako například ve verších: „Trávu, jež ironií hraje, / uslyšíš.“ Tyto postupy procházejí celou Holanovou lyrickou trilogií.

Také v oblasti milostné poezie básník zdůrazňuje, že jde o abstrakci, o ideje, nikoli o reflexi osobních zážitků. Z básně *Obraz*: „kde s něhou hnutí, milená, nepředvídané / (z úkladné nevinnosti / a ze lži kající, jež v těžkých slzách kane / v básně) bys chutnala jak víno božství. //

Samarkand? Možná. A jeho kouzla, síť. / *Je* obraz, který zpíjel. / Ty ale kdybys byla, nebylo by tě. / Vzpomínáš? Potkal jsem, míjel.“ nebo v básni Tobě: „a včely vašich hlasů z růží slov / vysají sladkost mého motivu – // nic víc než motivu! Neb já při tmavším namáhání zdiv / znám pouze kámen všeho, / postavu citu odradiv / tmou v klenbě srdce svého.“

Obrazy vycházející z erotického a sexuální okruhu využívá Holan ve svých verších i pro pojmenování či postižení jiných dějů: „Pyj jejich dnů do samoty se páří. (Tuláci)“

Zatímco *Triumf smrti* by se dal vystihnout jako zpěv existenciální úzkosti, *Vanutí* již tolik temné není, přesto zůstává pro Holana základním životním pocitem tragičnost lidského bytí – jeho neúprosná konečnost, neustále básníkem prožívaná. Ve *Vanutí* ovšem autor smrt nazírá již i z jiného úhlu pohledu než v předchozí sbírce plné vypjatých a děsivých obrazů.

Sám o poezii říká: „V bezejmenném je slovo. Báseň je koitus s nicotou. Nicota zvítězí.“⁹⁹ Odtud se však nepochybně rodí to, co v souvislosti s Holanovými básněmi píše Bedřich Fučík, tedy „nepomíjející vědomí milostného vztahu poezie k životu“.¹⁰⁰ Na jedné straně smrt, a proti tomu na straně druhé platónské krásno – z tohoto základního konfliktu potom vyvěrají Holanovy verše plné paradoxů, oxymor a rozporů: „ale já vím: na ústech *podzemního* pramene / mám účast stinnou. // A nepřiznaný rozchod v milencích / mnou vždycky táh’ a vlád.“ V básni *Smrt umírajícího* na sadě se objevuje onen dvojitý paradoxní význam smrti – jednak odchod člověka ze světa, jednak splnutí zemřelého s celkem, osvobodivé rozplynutí se v něm: „Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla – / k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od.“ Verše připomínají Máchovo „květinou-li mne životu navrátí...“ z básně *Temná noci! jasná noci!* Splnutí, osvobození od sebe tvoří také hlavní téma básně *Cesta v Ispahan*: „Jak snáze vyprchávám, když se strom / nablízku rozševalil / a ze skal měsíčných v podivném kraji tom / dal trysknout vínům, přelil // je v každou vteřinu, jež každým světem / ubíhá smíchem, / až velkou tuším smrt, tu, jež se sklání k dětem / v obdivu tichém.“

S existenciální úzkostí souvisí téma víry v Boha jako možného záchytného bodu či východiska: „Zda jedenkrát sestoupíš, Pane, ve mne, / bys z malby mé, jež v sporech připrav je, / odložil dnešní barvy příliš temné / na zítřek lilie –“. V Holanově knize *Bagately* však čteme:

⁹⁹ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 424.

¹⁰⁰ FUČÍK, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich, 1994, s. 415.

„Nedostalo se mi náboženské víry, a bez víry nelze žít.“¹⁰¹ A také: „Věčnost je prodlužování zkratek. Já jsem nevěrec z bolesti, z žalu, hoře. Jsme zase v čase, který si vystačí sám... do nicoty.“¹⁰² Prvnímu z těchto výroků se blíží verše z básně *Večere*: „jako bys dovál, když's nedoufal, nedůvěřoval / a vanul jen ve vání ironie.“ Otázka víry představuje jedno z konstantních Holanových témat procházejících celým jeho dílem. Justl ho charakterizuje těmito slovy: „Jak se smířit s lidským údělem a se smrtí bez Boha – to byl jeden z jeho základních celoživotních problémů. Bez pochopení smrti mu nebylo života. A jak chápat smrt, nepřipustím-li existenci Boha? Ano: Vladimír Holan se celý život děsil, že ‚k víčku tajemství‘ by se měl stát ‚okem‘...“¹⁰³

Ve *Vanutí* se objevují rovněž motivy našich pohanských kořenů (jejich předzvěsti nalezneme již v *Triumfu smrti*): „Tichounce, tiše oddychuj! – Pohanství v paměti / nám staví spoluvinné, ale také smiřující bohy.“

Důležité téma sbírky tvoří také putování, které v různých podobách prochází dějinami poezie od nepaměti. U Holana souvisí poutnictví se svobodou ducha – jeho „vyznáním“ se stává báseň *Poutník*:

Poutník

Ozvěna svítání, jež odesmála výhru hvězd,
popřela střechu, chléb a olivu.
Jen oltář rozcestí v plazivém dýmu cest,
kde zaslíbení váhá v dativu.

Okrouhlý plode chutnání, u jehož stopky náš
hořknoucí jazyk listem je
ve vánku slibujícím: potom, až...
s vylhanou nahotou pod pravdou závoje! –

co říci mám, chycený v této síti,
ó bozi, již jste náhodami u vinic?

¹⁰¹ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 424.

¹⁰² HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 423.

¹⁰³ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 156.

Že třeba míti, míti
a nemíti píseň a krok a nic?

(Toskána)

Poutník je předzvěstí velké poémy Toskána. Justl v Životopise Vladimíra Holana píše o básníkově cestě do Itálie na jaře roku 1929 – motivy z ní nalezneme také v básni Zda jedenkrát, v prózách *Kolury* a *Lemurie*. Dokladem celistvosti Holanova díla jsou již zmíněné „bludné verše“ – verše přecházející buď doslovně, nebo v pozměněné podobě ze sbírky do sbírky, ale i v knihy prozaické. Báseň Zda jedenkrát jsem citovala v kapitole Rytmičká výstavba sbírky *Vanutí* (1932). V *Lemurii* čteme: „zůstal jsem ještě několik dní, osamělý a bloudící od brány San Matteo k Porta alle Fonti, mezi pradlenami, dívkami se džbáný a chlapani, z nichž mi jeden napsal v nějaké zahradě jména všech gimignanských věží (con la Torre Grande) [...]“.¹⁰⁴

S touláním souvisí rovněž exotismus, jenž však hraje u Holana specifickou roli – vzdálené kraje zde představují symbol ráje a nedosažitelného. V básni Cesta v Ispahan (citované v kapitole Tropika v Holanově lyrické trilogii) potom exotická krajina symbolizuje neznámý svět za naším světem, kam nás „zve smrt“.

V básních Na břehu moře a U Tyrhenského moře hraje roli motiv krásné bytosti vynořující se z vln, upomínající na antický mýtus. Místo bohyně se ale objevují krásní chlapani, k čemuž mohla básníka inspirovat četba Platónových dialogů. Odkazy na antiku můžeme nalézt i na dalších místech, například v básni Píseň milenky končící verši: „Čím jsem ti přítomna, / že už mi jenom nasloucháš jako závěsu Dodony, / v který jsem složena?“ Dodóna je řecká obec, v níž se za starověku nacházela svatyně boha Dia s věštírnou. Dochází zde ke spojení pro Holana typického symbolu opony (již výše zmíněného v souvislosti s tématem tajemství) a odkazu na antiku. Vladimír Binar charakterizuje roli antiky u tohoto básníka takto: „Mýty a antické motivy u Holana jsou symboly nedosažitelnosti krásna.“¹⁰⁵

Básněmi *Vanutí* dále procházejí typické, opakující se Holanovy motivy – zejména noc, luna, ticho a samota. Osamělost se dokonce v básni Divy světa (citované v kapitole Básnické figury ve sbírkách *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...*) stává hybatelem veškerého dění, tuto skutečnost básník zdůrazňuje opakovanými apostrofy osamělosti tvořícími sémantickou osu

¹⁰⁴ HOLAN, Vladimír. *Babyloniaca*. 2., rev. vyd. V Praze: Paseka, 2004. Vladimír Holan - spisy; sv. 9, s. 121.

¹⁰⁵ BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

básně. Ostatně v *Lemurii* čteme tato slova vypovídající o Holanově způsobu básnické práce: „... usiluji o naprosto nutnou izolaci. A isola, toť ostrov. Ostrov urputnosti, ostrov posedlosti... Budu křížit slova...“¹⁰⁶

2.10. Interpretace sbírky *Oblouk*

Dávám přednost skice, neomezuje, je prostorem pro fantazii.

Bagately X, s. 422

V *Oblouku*, druhé knize Holanovy lyrické neosymbolistické trilogie, se oproti předchozí sbírce ještě výrazněji zvyšuje míra abstrakce, což má za následek v případě některých básní o něco obtížnější srozumitelnost než v dosavadním básnickově díle.

Tituly Holanových sbírek nesou velký význam a mohou nám při interpretaci jeho poezie značně napomoci. O názvu knihy *Oblouk* píše Vladimír Justl v Životopise Vladimíra Holana: „Titul *Oblouk* vysvětlil Holan v druhém vydání sbírky roku 1941 v básni, kterou ke knížce připsal a nazval *Po letech*. K názvu přidal podtitul *Při korektuře druhého vydání těchto veršů a datum Září 1941*. Pět z osmi veršů jsou otázky, pro smysl názvu je zásadní tato: ‚Leč, kde je oblouk? Co chtěl spojit?‘ A poté holanovská skepse s lehce (či trpce?) výsměšnou ironií: ‚Zřím na dlani tvých stránek stále / jen to, co nazvu: mozoloid...‘ Ať tak či tak je *Oblouk* (s ústřední stejnojmennou básní, která má 120 veršů) vývojově důležitou spojnicí mezi uhrančivým Vanutím a nesmlouvavě přísným gestem v knize *Kameni, přicházíš...* V roce, kdy Holan vydává *Oblouk*, začíná také psát deník *Lemuria*. Jsme skutečně na křižovatce, začíná nový úsek, ten nejpodstatnější zlom v Holanově uměleckém vývoji. Ve chvíli, kdy byl zřejmý, nebylo třeba klást otázky, básník už věděl: verše *Po letech* jsou z *Oblouku* vyřazeny, nejsou ani v Prvních básních (1948) ani v *Jeskyň slov* (1965), tedy v dalších vydáních *Oblouku*.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ HOLAN, Vladimír. *Babyloniaca*. 2., rev. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 98.

¹⁰⁷ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately*: sebrané spisy. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 361.

Po letech

Při korektuře druhého vydání těchto veršů

Ó drobná knížko, první v pekle
a ve vzpomínce poslední ty,
revenante o tváři zřeklé,
umřely, žijí tvoje city?

Snad kutala jsi v tvrdé skále.

Leč, kde je oblouk? Co chtěl spojit?

Zřím na dlani tvých stránek stále

jen to, co nazvu: mozoloid... (Oblouk, 1941, 2. vyd.)

Slova o kutání v tvrdé skále nepochybně metaforicky přibližují obtížnou básníkovu práci, kdy se pomocí složitého neosymbolistického způsobu psaní snaží pronikat do metafyzických hloubek skutečnosti.

Za klíčové pro pochopení názvu sbírky považují tyto verše z titulní poémy (obzvlášť podstatný verš zvýrazňuji): „Zde. Zde! Leč co je zde, než čekat na vnuknutí? / Všechno tká vztah, vztah mezi tím a tím. / **Ale druhý sloup této klenby já, můj protivník, mne nutí** / odvahou přežít naději a bez sladkosti v hnutí / doznat, že bloudím hru z věčnosti v prozatím.“ Klenba je oblouk – sloupy klenby stojí proti sobě, avšak zároveň jsou nerozlučně spojeny, ve zvýrazněném verši Holan velmi jasně a silně vyslovuje onu rozpornost a paradoxnost charakteristickou pro celé jeho dílo. Sloupy obloukové klenby symbolicky představují protikladné póly skutečnosti. Opelík píše o „dramatickém meziprostoru“¹⁰⁸ mezi nimi a jejich významu pro interpretaci sbírky takto: „[...] je nutno si povšimnout rozdílu mezi *vanutím* a *obloukem*. Obojí znamená pohyb odněkud někam, ale oblouk implikuje existenci pólů, mezi nimiž se pohyb děje, přece jen pohyb jaksi vymezuje, činí z plynutí spíše vztahy. Ustálením obou protilehlých konců oblouku, které se navzájem váží a podmiňují, ustaluje se zároveň mezi nimi pásmo na nich sice závislé, leč relativně samostatné, které není nic klidné, ale podléhá větší

¹⁰⁸ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 17.

přitažlivosti tu toho, tu onoho pólu a jen výjimečně dosahuje souladu, jenž *ale nevyčká, / prose o disonanci*.¹⁰⁹

Jistou protichůdnost a rozpornost můžeme sledovat ve všech významových rovinách Holanovy poezie. „Rozpornost a neukončenost je tu překonávána, ale nepřekonána, je něčím žádoucím, protože pravdivým.“¹¹⁰

Nerozlučná přítomnost obou pólů – „ano i ne“¹¹¹ – se stává základním stavebním kamenem některých gnómických tezí, jež hrají v básních velmi podstatnou roli, například přímo z poémy Oblouk: „Žádná pata nám nedokazuje, že jsme, a žádné / křídlo, že nejsme zde, zde na zemi.“ Veškeré základní entity mají u Holana vždy svůj protipól, jeho poezie se velmi často „odehrává“ v takto vzniklém „dramatickém meziprostoru“. Takové protipóly mohou představovat například věčnost a prchavost, pomíjivost; samota a láska, vztah; zdání a poznání nebo typické básníkově téma rozporu touhy a strachu z neznámého atd. O důležitosti paradoxnosti jako tvůrčího principu v Holanově díle svědčí dále mimo hojně využití figur významového rozporu rovněž některé tituly ze sbírky Oblouk, například básně Však... nebo Proti, z jejíž pointy pochází onen verš o souladu, který „nevyčká, prose o disonanci.“ V některých básních rozpornost tvoří dokonce hlavní téma:

Vždy –

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

At' drsný kovář, lamač skal, když přemíru
tvrdosti překonals ve vosk či jíl:
kdos, žádostivý hedvábí a kašmíru,
tvar pevný sluncem nebo slzou rozpojil.

¹⁰⁹ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 17.

¹¹⁰ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 44.

¹¹¹ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 18.

Oblouk uvozuje báseň Prázdný pohár, jež předznamenává rozpoložení celé sbírky, hned v prvních verších je zmiňováno „zrání / k slavnostní esenci“, tématem básně se stává samo umění – v abstraktní atmosféře předstírání, krásy, vzácnosti a „vyšší bledosti“. Poslední strofa ovšem obsahuje rovněž antitezi vyjadřující určitou lehkost nebo nadhled: „když – rozhodnut – jsem náhle varován! / A je to krůpěj krve! Leč ne: / na nedočkavost ruky snesl vzácný van / slunéčko sedmitečné.“ Po úvodní básni následují další básně krátkého formátu, jimiž se prolínají konstantní Holanova témata zpracovávaná v duchu mytičnosti a archetypálnosti. Uprostřed sbírky se pak nachází rozsáhlá polytematická poéma *Oblouk* o dvaceti čtyřech pětiveršových strofách. Motiv poháru se v kompozici knihy ke konci obloukovitě navrácí v titulu básně *Pohár při tvém probuzení*, kde ve vznešené atmosféře symbolického exotismu, jisker, jasů a očekávání budoucího vznáší básník otázku s metafyzickým podtextem: „Zkad jímá hudbu tento vzor nepřetržitý, / do jaké hloubky překlání svůj rytmus, aby navázal / pod víčkem pauzy temně žitý / zrak tónu, jež si zakázal?“ Sbíрку uzavírá podobně jako předchozí *Vanutí* báseň s názvem *Jarní modlitba* (ve *Vanutí* *Modlitba*), metaforou básníka-zvoníka připomínají Holanovy verše slavnou báseň *Zvoník* symbolisty Stéphanu Mallarméa, jehož poezie Holana zejména v období neosymbolismu nepochybně silně inspirovala. *Jarní modlitba* má velmi blízko k básni *Zda* jedenkrát ze sbírky *Vanutí*, básník oslovuje Boha řadou otázek a prosí o přízeň pro svou poezii. Slovo „zda“ tu hraje roli anafory a tvoří sémantickou osu básně.

Jarní modlitba

K hluboce jednající písni kořenů
osměluji se, Pane, rozhoupati zvon.
Mám starou zvonici a téměř zbořenu,
však její stín zná chránit vláhu anemón.

Krom studně šumí sad, malován na záchvěv
mých víček pohledem, který se v pohled skví.
Zda dosti zcitlivěl na blankyt, zjev mi, zjev!
zda prohloubil se dost jak dlaň, dlaň vánku před broskví?

zda cudná zahálka dozrála do příprav

při zbývající lhůtě, již jsem vyprosil...
Roubován na ticho, zda pod sluncem tvých zpráv
sdělím se v květ a list a v sklizeň zlatých sil?

Pane, má tázání! Ale jsem velmi sám
a sotva rozlišuji jas a stín,
když dny a noce vlním ke tvým oponám.

Či v obě dělíš se, sjednocen v hermelín (?).

Otázka víry v Boha patří ke konstantním Holanovým tématům procházejícím celým jeho dílem. Rozpolcenost mezi vírou a nevírou tvoří jeden ze základních básnickových rozporů. Touha věřit a najít tak záchytný bod v existenciální úzkosti na jedné straně, skeptický postoj k existenci Boha či pochybnosti, zda člověk věřit chce nebo vůbec dokáže na straně druhé představují dva (jednu z více dvojic) pomyslné sloupy klenby Holanova Oblouku a otázka víry pak drama odehrávající se v prostoru mezi nimi. Vypovídají o tom například verše z básně *Pramen*: „Ale člověk pojednou *má*, tam, kde měl trvat v modlitbách, / aby, vyslyšen, odmítnul...“

V básni *Zda...* přirovnává básník svůj „nejplnější cit“ k Bohu (současně se vyjadřuje rovněž o citu k ženám) k plodům, konkrétně k hroznům, oranžům a olivám a táže se, zda jej unese „v koši svých tichých sil“. Verše „Pochyby probloudiv, / pod patou nic než mramor drolivý –“ nepochybně odkazují na již citovanou klíčovou tezi z titulní poémy sbírky *Oblouk* – „Žádná pata nám nedokazuje, že jsme, a žádné / křídlo, že nejsme zde, zde na zemi.“ Dále si Holan klade otázku, zda to, co se zdá problematické a bolestivé ve vztahu k Bohu a ženám dokáže proměnit v láskyplný úžas: „zda důkaz máš, že trpké proudy míz / zesládly tobě v div?“

V básni *Perla* je Bůh metaforicky připodobněn k perle v „mušli bytí“, víru poté básník charakterizuje těmito slovy: „co příliš blízko cítivají dlíti, / co trpným zdá se být k obřadům jakýmkoli, / co zrnkem písku zní, když moře schvalují, / co prostší, nežli touživali, je, / co proto v ústup vhalují / útokem nádhery množného závoje –“

Zajímavou otázku vznáší Holan v básni *Obzory!...*, kde obzory představují různé věci, se kterými se člověk ve svém osudu setká: „kdo, kdo tak mocný opisuje vaše kruhy, / a kdo tak sláb, že k jejich středu / našeho srdce potřebuje?“

Velké básníkově téma tvoří opět lidské poznání, jeho problematičnost, možnosti a hranice. Holan usiluje ve své poezii o proniknutí do tajemství podstaty našeho bytí a zabývá se základními filozofickými otázkami. Jeho verše tak velmi často nabývají metafyzické hloubky. Problematičnost lidského poznání vystihuje básník například v již zmiňovaném úryvku z poémy *Oblouk*: „Žádná pata nám nedokazuje, že jsme, a žádné / křídlo, že nejsme zde, zde na zemi.“ Motiv touhy člověka po dobrých zprávách i za cenu lži obsahuje báseň *Ó pojď a lži* –: „Podveden / chci býti sluncem v sněhu zdejších zim, / jenž padá na soukromý den!“

Téma metafyziky a tajemství lidského bytí se u Holana ve sbírce *Oblouk* velmi často propojuje s antickými bájemi a mýty, základními archetypálními entitami a symbolickým exotismem. Toto vše vytváří specifický komplikovaný svět básnickovy lyriky. Tento typ poetiky známe již z *Vanutí*, zde se pak stává ještě výraznějším. Výstižně ho charakterizuje Vladimír Justl: „Holanovo opření o skutečnost, která mu je výchozím bodem (i řada jeho menších ‚lyrických‘ básní jsou vlastně příběhy in nuce), jeho oblouk od analytického k syntetickému, od konkrétního k abstrakci, od dějinného k nadčasovému už dávno dovoluje hovořit o něm jako o velkém realistovi a zároveň metafyzikovi. [...] Holan je nejen metafyzický, ale také transcendentální realista. Ojedinělost tohoto spojení odpovídá jedinečnosti jeho básnického génia.“¹¹²

Z postav antických mýtů se v *Oblouku* objevují například vůdce múz Apollón, múza milostného básnictví Erató nebo Persefoné, manželka vládce podsvětí Háda. V básni *Jinoch* v mořské koupeli se nachází motiv krásného chlapce, vynořujícího se z vln, který figuroval už v předchozí sbírce. Poměrně velkou frekvenci má i samotné slovo báje. V titulní poémě představují báje významný sjednocující prvek: „A duše!... Pouze prsten bájí / je snoubí všechny písní v jednotu.“, rovněž v básni *Planoucí uhel* vyzdvihuje Holan jejich významnou roli pro svět lidského myšlení: „Vzdálen o jemnost blíž chladnoucí vlohou zpřítomnění / náš duch jen k rouchům bájí hledá nahý styk.“ Různorodé motivy související se starověkým Řeckem nebo pocházející z jeho mytologie se ve sbírce nacházejí velmi často a tvoří tak na svět antiky aluzi,

¹¹² JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 167.

jedná se například o kentaura z básně Vítr či jónské dláto z poémy Oblouk. Podobným způsobem básník pracuje také s některými objekty z oblasti symbolického exotismu, příkladem mohou být fikovník, myrta, moře, delfini atd. Ukázkou cituji báseň Vítr, jež svou významovou výstavbou připomíná báseň Někomu – z *Vanutí*:

Vítr

Odnikud nikam pěl. Teď tichne do mých rtů.
Však cítím: chce být vysloven... Již do slov dálkou vnik.
Toť on, jenž stříbřil soprán delfinů, vyšuměl na myrtu,
dul v temně pracující fikovník.

Toť on, jenž živlem vytryskl, když do kůry
vlastního stromu bájí t'ala ostřím prvá hra.
Někoho v plochy šálí. Jiným odhaluje kontury
hor, vyvstalých zpod skoků kentaura,

někomu třásně setkání svál v jeden lem
na plášti výjevu, obnaženého zahradou,
by z tváří milenců se dochvěl ke mně profilem,
když noc proměnil v knihu hvězdnou náhradou.

Někoho vede něžným kolísáním. Ale mně
odpověď přísnou vnáší, z lásky bera to,
čím, nejistý, před plný nález hroznu zrál bych tajemně,
čím, jako otázka, by sládlá Erató.

Vzdálené kraje v *Oblouku* představují v rámci Holanova symbolického exotismu obdobně jako již v předchozí sbírce symbol ráje a nedosažitelného. Kromě výše zmíněného zde nalezneme například Šíráz (město v Iránu, jehož historie sahá až do starověku) v básni Ó pojď a lži –. Toto místo zde symbolizuje tajemný svět za našim světem, odkud přichází kdosi, po kom

básník žádá odpovědi na své otázky, jako jsou třeba tyto: „Řekni mi, kam až sahá / výkvět hvězdného soupeření v růži. A tvar v porculán.“

Některé motivy v Holanově poezii nabývají významu archetypů, například panna nebo jinoch (v básníkově díle velice frekventované), v titulní poémě čteme přímo: „nejryzejší vzor mi znovu stoupá z nich. / Z panny a z jinocha...“ Rovněž předpona pra- v *Oblouku* v této souvislosti naznačuje archetypálnost těchto motivů, vyskytujících se zde v atmosféře bájí, umění a Holanova pátrání po smyslu lidského bytí: „Pradávné duše vzaté do peří, / spanilé vlohy těl, než přešly v těžkost paní, / toužíte znovu bdít, co sen si neubrání – / a znovu *jste!* Prs s víčkem soupeří. / Prazjevy, vracející krvi jinotaj a duši příměr“.

Podobným způsobem jako předponu pra- můžeme interpretovat anaforu znovu v básni *Proti*: „Znovu ta noc [...] // znovu ta bolest [...] // Znovu ta místa // znovu ta plnost [...]“

Velmi podstatnou roli hraje v *Oblouku* přírodní lyrika, která, stejně jako tomu bylo již v předchozí sbírce, nabývá často symbolických významů. Například ve výše citované básni *Vítr* představuje tento živel od počátku věků trvající entitu, prostupující naši skutečnost od dávných mytických dob. Ve sbírce *Vanutí* ostatně tvoří tento motiv výchozí symbol. Básníkovi zde pak vítr přináší „přísnou odpověď“ – totiž, že jemu z lásky náleží to „čím, nejistý, před plný nález hroznu zrál bych tajemně, / čím, jako otázka, by sládlá Erató.“ Aluze na múzu milostné poezie Erató naznačuje, že se obdobně jako tomu bylo již v předchozí sbírce, jedná v Holanových verších v této oblasti především o abstrakci a umění, nikoli o reflexi osobních zážitků.

Propojení přírodní lyriky s lyrikou meditativní nalezneme i v básni *Podnebesí*, konkrétně se jedná o let ptáků ve srovnání s osudem básníka (v dějinách poezie tradiční motiv letu a ptáků v nebeských výšinách prochází celým Holanovým dílem v různorodých podobách a významech). Přemysl Blažíček v souvislosti s touto básní píše: „Jevová skutečnost vstupuje do Holanovy poezie proto a tak, aby se rozevřela v tom, co znamená. Větším právem než u symbolistické poezie lze však zde hovořit o jejím vnitřním smyslu, neboť ten je mnohem více vytěžen z konkrétních vlastností jevů, z konkrétního prožitku.“

Běžnou poetickou představou je například představa ptáků, provázená více (tam, kde, jako u symbolismu, poezie tíhne k nezastřené znakovosti) nebo méně (v podobě neurčitého pozadí) významem volnosti, svobody apod., s průvodní citovou atmosférou. Holanova báseň „*Podnebesí*“ vychází z určitější zkušenosti, z vyzorované odlišnosti „kruhovitého“ letu holubiho hejna proti letu jeřábů, o nichž platí: „...*bud' čistý tah / jste, nebo spočinutí!*“ (1: 91 |

83). Oba víceméně protikladné dojmy se spojují ve společném aspektu čistoty krajností, „*osudu naprostého*“, jenž vyjadřuje tužbu básníkovu a stává se protikladem lidské tvůrčí práce.“¹¹³

Výše zmíněný komplikovaný svět Holanovy lyriky vedle symbolického exotismu a motivů z antické mytologie charakterizuje také prolínání světa skutečného a snového, ireálního, rovněž pak téma záhadného světa „za naším světem“. Snový obraz krajiny nalezneme například v básni *Probouzení*: „Obludy, lastury, odlivem spánku nechávané / na břehu černé hry, / vy bludné stopy na písku, jež hrůza, která vane, / mění v jen jiné meandry –“. Jak je u tohoto básníka obvyklé, nesou tajemné výjevy hlubší významy – zde je můžeme číst přímo v anaforách následujících strof: „vy sestupy nesmrtelnosti na úlohu / mne [...]“, „vy vnuknutí, vy vztahy nejvíc vonné“. Jiří Opelík uvádí tyto verše jako ukázkou Holanovy inspirace surrealistickými malbami Toyen.¹¹⁴

Jak je pro lyrické sbírky tohoto básníka charakteristické, rovněž v *Oblouku* dochází k prolínání lyriky s epikou, jejich dialektický vztah můžeme sledovat ve všech rovinách Holanovy poetiky.

Část básní tvoří opět poezie milostná, jež se tematikou velmi podobá milostné poezii předcházející sbírky. Velké Holanovo téma paradoxnosti lidské touhy po vztahu a potřeby samoty současně se objevuje v básních *Pouto* a *Báseň* (zde jako by vágní název naznačoval, že se ve verších jedná o něco obecně platného, stejný název nese i jedna z básní o lásce ve *Vanutí*). Ukázkou uvádím poslední strofu básně *Pouto*: „jakou dát odpověď, tobě, jenž volnou tmou mi ruší / k úzké, leč svede lhůtě, / dne, zlatou přízí započatý na moruši, / již *poutáš*? Ne, ne, nevcházej v mou duši! / A přece... zvu tě!“

Rovněž titul *Očekávání milenčino* nalezneme již v předchozí sbírce, obě básně mají společné motivy smutku a pláče. Závěr básně *Očekávání milenčino* v *Oblouku* zní: „A stesk a podoba a jméno, výčitka / pak city k stavům žene. / A nitro tká, a nitro tká – – – – / Ó roucho pláče sponou víček zadržené!“

O dalším z rozporů v oblasti lásky – klasickém rozporu duševního a tělesného pojednává báseň *Jitřní zátiší* s dívkou: „Leč klenotnický souhlas nader mjí / mne dosud. [...] // Neboť duše s ostrým nadáním včely / v posledních úskocích na sladkost doluje. / Záporné bdění její bledosti

¹¹³ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 31–32.

¹¹⁴ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 41.

nadále čelí / spícímu nachu mému, který svoluje.“ Dialektický vztah duše a těla hraje velkou roli i v básni *Planoucí uhel*, kde má duše rovněž rozhodující vliv na lidské konání: Zda duše (půlnoc, půlobraz?) nestoupá do významu / ponurou mocí nedůvěry, jejích výtrysků, / k tělu? A přece náhle zná mu / vnutit *svůj* průběh touhy při disku.“

Konstantní básníkově téma tvoří také plynutí času a věčnost v kontrastu s prchavostí, pomíjivostí našeho bytí a s nimi spojenou existenciální úzkostí. V básni *Planoucí uhel* nalezneme tyto verše s příznačným neologismem „mezivěčno“: „My ale v mezivěčnu předstíráme, / jak zcela být, když skoro nevíme a téměř jsme.“ V následujícím úryvku z poémy *Oblouk* Holan spojuje několik pro sbírku nejpodstatnějších témat – paradoxnost a rozpornost jako jeden z principů lidského myšlení i bytí, pomíjivost našeho života spolu s problematikou noetickou: „(Zde. Zde! Leč co je zde, než čekat na vnuknutí? / Všechno tká vztah, vztah mezi tím a tím. / Ale druhý sloup této klenby *já*, můj protivník, mne nutí / odvahou přežít naději a bez sladkosti v hnutí / doznat, že bloudím hru z věčnosti v prozatím. // Hru, blud?... Zdání a poznání se vyměňují.“ V básni *Květiny utržené květiny*, jež ve váze během několika dní zvadnou, opět upomínají na smrtelnost a pomíjivost, přesto je lze rovněž vnímat jako součást věčné přírody: „Ach, jasmín nebo růže! Kdo vás vyposlouchá / tak, aby vámi věčnost přizval tam, / kde pouze chvíli pohostí?“ Vladimír Binar píše v souvislosti s *Obloukem*: „Neosymbolismus není poesie pure, ale překonávání smrti symbolem, Holan staví proti smrti symboly podobně jako Březina.“¹¹⁵ K tomuto tématu se vyjadřuje rovněž Přemysl Blažíček: „Svou danou situaci člověk překračuje vypětím svého ducha. Duch je silou, která člověku umožňuje přesáhnout sebe sama; a přesáhnutí danosti člověka je vlastním způsobem realizace ducha.“¹¹⁶

Jak vyplývá již z interpretace básně *Podnebesí*, básník ve sbírce tematizuje také samotné umění a poezii. Poetiku *Oblouku* charakterizují tyto verše z titulní poémy: „Hru, blud?... Zdání a poznání se vyměňují. / A náhle, překvapením složitá, / každá myšlenka hledá sochu, náhrobek. Však slova snují / nejvlivnější roucha, pásy... Pak se zhudebňují. / Labyrint staví *ona*, tancem užita.“ V závěru *Oblouku* nalezneme rovněž „definici“ básně, kde se o ní mimo jiné hovoří jako o „chránění“ básníkovy samoty: „Leč samota nesnáší chránění; [...] / toť báseň též: rozchvěný smysl podnětů, jenž tříští vlnu svoji / o cize zkamenělé účiny!“

¹¹⁵ BINAR, Vladimír. *Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky* (rukopis, nestránkováno).

¹¹⁶ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 45.

Již mnohokrát zmiňovaný titulní text tvoří polytematická poéma, v níž se snoubí všechna zásadní témata sbírky. Ústřední téma Oblouku představuje, podobně jako později ve stěžejním Holanově díle *Noci s Hamletem*, samotné lidské bytí.

2.11. Interpretace sbírky *Kameni, přicházíš...*

Zatímco *Oblouk* představoval vyvrcholení Holanova neosymbolistického období, ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, závěrečné sbírce tohoto období, dochází v části básní již k jistému zjednodušení obraznosti, a v důsledku toho větší srozumitelnosti básní.

Název sbírky bývá tradičně interpretován v souvislosti s příchodem tvrdých časů – titul má však podle mého názoru ještě druhý význam, a to právě příklon ke konkrétnímu; kámen jako něco hmatatelného a pevného zastupuje realitu, znamená určitý odklon od složitých postupů typických pro neosymbolismus. V básni *Probouzení* pak Holan píše doslova: „Že s utrženou růží abstraktní / skutečná růže vadne kdesi.“ Příznačné tedy je, že ono zjednodušení obraznosti se netýká zdaleka pouze básní reagujících na historické události, ale i části básní ostatních.

Sbírku *Kameni, přicházíš...* výrazně ovlivňuje tíživá dobová atmosféra, v několika básních se básník vyjadřuje nejen k hrozbě agresivního Německa, ale i k dění španělské občanské války. K základním rysům Holanovy lyrické trilogie patří melodičnost a písňovost, v souvislosti s pocitem národního ohrožení však již v poetice *Kameni, přicházíš...* můžeme sledovat mírné zvýšení frekvence kakofonie. Dále sbírku v tomto směru charakterizují často se opakující motivy zimy, mrazu a slov, jež se k nim vážou, jako jsou například sníh, jinovatka apod. Stejně tak se často ve verších objevují motivy kamenů a balvanů, rovněž pak motiv mraku. Opelík připomíná, že „Také v malířském díle Josefa Čapka, Holanova kolegy z redakce časopisu *Umělecké besedy Život*, započalo nové období olejem nazvaným *Mrak* (už 1933).“¹¹⁷ V básni *Poledne* důležitost slova mrak zvýrazňuje navíc kurzíva: „Jen city příliš ryzí / nic o člověku nedí. / V oblacích oblak mizí... / *Mrak* tedy vzejdi!“ *Cesta mraku* ostatně nazval básník později tragickou poému napsanou roku 1944. Sbírku však rovněž charakterizují verše vyjadřující skličující dobovou atmosféru pomocí přímých pojmenování, například z poémy *Dopis*: „svět, jenž hrůzou žije“ atd.

¹¹⁷ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 22.

Sbírku *Kameni, přicházíš...* uvozuje báseň Služebnost, jejíž titul představuje v Holanově tvorbě něco naprosto nového, atypického. Služebnost předznamenává velmi srozumitelně charakter a povahu celé sbírky:

Služebnost

Jak kůrka chleba trpkne kůrka slova
Apollónova. Nelkej však tvůj hlas!
A zpívej znova, všechno znova,
dokud je čas.

Ty říkáš: ano, Bůh, ale že hyněš
pod trojpalcovým tlakem v člověku?
Netísněň, neproplyneš
z osudu do osudu, z věků do věků.

Báseň Služebnost výstižně charakterizuje Jiří Opelík: „Oba mýty, antický i křesťanský, setkaly se potom hned v úvodní básni další Holanovy sbírky *Kameni, přicházíš...* (1937), aby – jakoby spojenou přítomností svých vrcholných reprezentantů (Apollona a Boha) – podtrhly závažnost autorova tématu, ale zároveň aby pomohly ozvláštnit to, čím ony samy jsou v básni nakonec zastíněny: obyčejným lidským údělem.“

Po úvodní básni následují básně krátkého formátu, výjimku představují dvě básně skládající se ze dvou zpěvů – Panna a Madrid a poéma Dopis, již tvoří šest zpěvů o proměnlivém počtu čtyřveršových strof. Sbírka *Kameni, přicházíš...* obsahuje jak konstantní Holanova témata, procházející celou jeho tvorbou, tak témata daná dobovou atmosférou druhé poloviny třicátých let. Část básní bychom mohli vystihnout jako pokračování lyriky v duchu *Vanutí a Oblouku*, část se od předchozích sbírek odlišuje – některé již zmíněným zjednodušením obraznosti, některé tematicky, některé potom oběma způsoby.

Sbírku uzavírá báseň Strom kůru shazuje..., jejíž verše tvoří několik dalších temných obrazů, avšak její povzbuzující, v těžkých dobách posilující pointa obrací naši pozornost ke statečnosti a budoucnosti:

Strom kůru shazuje...

Strom kůru shazuje a korouhvička
skřípe jak nůž ve tvrdém krajíci.
Stačí-li pouze žít, pak slyšíš ještě sýčka
a noc, na předních tlapách hlavou zrající.

I jiný obraz rámuje se vinou
při šesti křídlech trosky sunoucí!
Však tím, že pamatuje prostor za hrdinou,
čas může být jen budoucí.

O obrácení básnickovy pozornosti od motivů pro jeho lyriku typických k tíživým tématům doby vypovídá báseň Zůstaň:

Zůstaň

Hrom torza nebo sokl
bouře – teď zajímej tě míš.
I portrét, který zmokl
démanty, opomiň.

Kde prabozi sluch zebou,
dost vás, byť lehkých retuší,
jež zrcadlově mezi sebou
bloudíte bez uší.

A uprchni mi ženy
dolíčkovaný van...
Jenom ty, verši potlučený
vzpomínkou na minojsky džbán,

zůstaň, osvobodivě tuše,

kdy pravda přijde ti.
Přimhuř svá víčka, duše,
chci drsněj viděti!

Obavy z Hitlerova Německa a jeho kritiku, jakož i kritiku německých básníků proti diktátorovi nebojujících, vyjadřuje Holan například v básni *Sousedé*: „Zlo pověry a rasy nezeptá se, kdože / je vlastně *člověk* v počtu s formulí, / když ani jejich básníci neodhánějí nože / z citlivých zbytků věčnosti.“ Jako většina témat i tematika politická je u tohoto básníka propojená s hlubšími otázkami po smyslu lidského bytí.

Několik básní věnuje Holan rovněž Španělské občanské válce a projevu solidarity s bojujícími dělníky. Ukázkou uvádím závěrečnou strofu z básně *Španělským dělníkům*: „Spjat s vámi, s vámi napaden / kéž slyším zníti / v hromových anténách, že ten, že ten, / kdo za plod měl vás, tvrdé jádro cítí!“

Básně s dobovou tematikou tvoří ovšem pouze část sbírky *Kameni, přicházíš...*, větší část se tematicky podobá básníkově předchozí tvorbě. Ústředním Holanovým tématem zůstává samotné lidské bytí spolu se všemi základními otázkami, jež se k němu vážou. Jedná se například o danost a naši připoutanost k zemi, k realitě. Opelík píše přímo o „máchovském přilnutí k zemi“.¹¹⁸ V básni *Tmo – –*, jejíž téma představuje samotná básnická tvorba, čteme: „Padáku ducha podmračný cit vděčí, / že přistává k vroucnosti někdejší / ta zpívá v řeči, zpívá v řeči / nezemsky vezdejší.“ Oxymóron „nezemsky vezdejší“ zde vyjadřuje dialektiku našeho připoutání k zemi a skutečnosti, současně pak naši touhu a snahu po přesahování této danosti. O vztahu Holanovy poezie k realitě jsem psala již v souvislosti se skladbou *Zmizelá katedrála* ze sbírky *Triumf smrti*, kde tento vztah vystihuje klíčový oxymóron „svobodné pouto“. V básni *Antaios* nalezneme křídlo jako symbol letu – touhy po odpoutání se od země, naléhavost tohoto křídla je ovšem „zlomená“: „A ten, kdo odvážil ses výše nad trojzvuk / platanu, hroudy, zřídla – / byť hořce, chval (i když ti neznám luk) / zlomenou naléhavost křídla!“ Básník symbolicky upomíná na antický mýtus o obru *Antaiovi*, jenž čerpal svou sílu ze země – *Héraklovi* se ho podařilo zabít po tom, co obra vyzdvihl do vzduchu, aby se země nedotýkal a veškerou sílu tak ztratil. O absurditě naší existence dále vypovídá teze z básně *Hlavní zkouška*: „Vždyť už tím, že

¹¹⁸ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 28.

souzeno nám možné, / dotýkáme se absurdna.“ Existenciální úzkost vyjadřují rovněž gnómické verše z poémy *Dopis*: „Kdo nepocítí hrůzu / ze samozřejmosti, nemluv nám o božskosti!“

Téma smrti se v *Kameni, přicházíš...* objevuje v různých podobách – jednak v souvislosti s politickými událostmi druhé poloviny třicátých let, jednak jako konstantní Holanovo téma spjaté s pocitem nicoty. Temné verše nalezneme například v básni *Kdo ví...*: „Prázdná, zdobící každý pokyn svůj jen tresty, / jichž krutost přechází i do únavy z obrany, / stahuje kůži bídovému světlu, aby natlačilo / otisk lví hlavy v sněhu do brány.“ Nově se pak objevují konkrétnější obrazy – třeba portrét umírající žebračky v básni *Ta v hadrech*. Obrazně vystihuje charakter této básnickovy tematiky Oldřich Králík: „Holan se prostě usadil pod strmým pohořím na pomezí bytí a prázdna a neustává tvrdošijně prokopávat tunely s obou stran, aby pronikl k oné ‚nesvěřitelné vteřině‘, k nevyhladitelnému tajemství konce života. Všechny zdánlivé rozpory vyplývají z toho, že jednou slyšíme zazvonit krumpáč s té, po druhé s oné strany.“¹¹⁹

Víra a vztah lidské existence k Bohu tvoří téma básně *Hlavní zkouška*, kde básník vyslovuje názor, že čím neuchopitelnější je pro člověka jeho realita, tím snáze se kloní k oslavám Boha. V druhé strofě Holan vyjadřuje myšlenku, že Bůh je v nás neustále přítomen – nezávisle na lidské zbožnosti či rouhání. Pointu básně představuje již výše citovaná teze týkající se absurdity našeho bytí.

Hlavní zkouška

Vznesli tě do výšin, kde moc s bezmocí splývá,
a jen jak skvost strhnou tě někdy ve svá zla.
Čím nedosažitelnější jim každodennost bývá,
tím snáze kdekdo slavnost přivolá.

A přec jsi stále v nás, přes všechny duše zbožné,
i ty, jež rouhají se z nouzového dna.
Vždyť už tím, že souzeno nám možné,
dotýkáme se absurdna.

¹¹⁹ KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, roč. 5, č. 18, s. 406.

Báseň Březnovou cestou do E... tematizuje jako východisko z existenciální úzkosti určité splynutí s přírodou, zemí – „zachycení povahy země v ryzi jsoucnosti“, což potom znamená, že „Útěše svrchované / netřeba člověka. Ni bohů, chtí-li!“

Podobně jako v předchozích dvou sbírkách Holanovy lyrické trilogie hraje i v *Kameni, přicházíš...* přírodní lyrika velkou roli. Také zde často dochází k jejímu propojení s dalšími sémantickými rovinami, například v básni *Jaro* se jedná o lidskou touhu po dálkách: „A touha v tobě, dálkou zvaná, / zří každou zdejší lež. / Jak nádraží je přečáraná / i dlaň tvá... Zůstaneš?“

Jako dobrý příklad dále může posloužit temná báseň *Podzim* – „podzimní lyrice“ se věnuje pouze první strofa, v níž přecházejí verše o sbírání ovoce do „hlubšího“ tématu plynutí času: „V košík dá žena ovoce a shodou / i něžný háčkovaný čas.“ Následující strofy již tvoří tajemné přeludné obrazy pro Holanovu lyriku charakteristické. V druhé strofě nalezneme verše, odkazující jednak na příběh slavného athénskému řečníka Démosthena, jenž se učil lepší artikulaci vkládáním kamínků při řeči do úst, jednak na záhadné věci skryté lidskému zraku: „A psi si hrají s kameny a nosí / je v ústech, jako by se chtěl / z nich každý řeči naučit pro cosi, / co člověk nikdy neviděl.“ Závěrečná strofa, navazující na strofu předchozí anafrou, obsahuje až děsivý obraz, který sice začíná motivem dětského křiku, končí však temnou zvěstí o smrti, již navíc přináší chodící strom: „A pak jak skála hnaná rubášem zní dům, / kde dětem tužka (zvlášť ta zelená) je brána / a kde ti křičí strom, jenž došel ke schodům: / vázaný život, smrt jen brožovaná!“

Velmi často dochází rovněž k prolínání přírodní lyriky s lyrikou milostnou. Například v básni *Cestou Alpami* tvoří atmosféra horského dne s červánky a lunou „kulisu“ k abstraktnímu dramatu „drážděného slibu“, které ústí do závěrečné strofy, kde „jenom uhodnutí / kolorující útok / na sblížení dvou lichocení / zachráni onen okamžik, / kdy všechny kameny, / jež milenci vhodili do studny, / jsou znovu po ruce.“

Milostná poezie podobně jako ve *Vanutí* a *Oblouku* tvoří podstatnou část sbírky. Jedno z charakteristických Holanových pojetí lásky – jako dramatu se špatným koncem nalezneme ve vyhocené podobě například v básni *Oboje*, jejíž kompozice je vystavěna na „obráceném“ paralelismu a gradaci. První strofa s motivy šeríků, střevíčků a stesku končí verši: „Touha chce náznak jen. Ty, lásko, doslovné.“ Druhá strofa k ní potom tvoří přímý kontrast, zdůrazněný použitím anafory (začíná stejným slovem jako strofa první), milostný vztah se zde vskutku dramaticky proměňuje v tragédii: „Jsou rány sekyrou v bytech, jež syntaxe tmy kryje. / Vyrostl

jim tam strom, anebo člověk? Ne. / Že vytočili krev, duní sud tragédie. / Láska chce náznak jen. Ty, vášni, doslovné.“

O konci lásky pojednává báseň *Elegie*, jejíž motivika i obraznost se větší měrou podobají básním předchozích sbírek, důraz se klade rovněž na pro tohoto básníka příznačné téma samoty: „Sám, sama, sám!... Ten šelest blíž a blíž / obličejově semnu / na cit, že každá zeleň překročila již / práh svého lupenu a chodí uvnitř, v temnu.“

Báseň *Koupající se*, v níž lyrický hrdina oslovuje koupající se ženu, patří k těm básním, které obsahují gnómičké verše mající obecnější platnost, zde se jedná o tyto: „Jenom kdo velce váhá, / ten velce rozhodne se, / i když dech ztráty hrozí mu.“ Takové gnómičké verše daleko přesahující konkrétní situaci dané básně představují velmi podstatný prvek zralé Holanovy tvorby.

V básni *Tančící jinoch* se podobně jako v předchozích sbírkách básnickovy lyrické trilogie objevuje motiv krásného mladíka. Holan zde tematizuje bolestnost krásy a poslední strofu zakončuje otázkou, čím by člověk byl bez nejistoty. Ve verši dochází ke zdůraznění jeho sémantiky pomocí záměny slov v rolích větných členů: „Po úvodní osten bráně / krásu, bodneš. Ztrácím. Ne. / Nalézám jen sebe v ráně, / ale čím by byla nejistota beze mne?“

V *Kameni, přicházíš...* stejně jako ve *Vanutí* nalezneme báseň s titulem *Panna* (rovněž ve sbírce *Oblouk* hraje motiv panny spolu s motivem jinocha podstatnou roli). O častém výskytu tohoto tématu a jeho usouvztažnění s náměty, jež mu jsou v určité sémantické rovině blízké, výstižně píše Blažíček (nejprve se v textu věnuje básni *Očekávání milence z Oblouku*): „Holanova báseň postupně sleduje přechod od zbytků naděje, že milý přijde, k truchlivé jistotě a k zadržovanému pláči. Této básni ze sbírky *Oblouk* předcházela ve sbírce *Vanutí* báseň nejen se stejným názvem a námětem (1: 50 | 46), ale i obdobného zpracování. Sledování přechodu, zaměření k budoucnosti, napětí vyrůstající z obrácení k tomu, co má nebo co by mělo přijít – to jsou rysy pro *První básně* velmi charakteristické. Naznačují to už návraty některých námětů: milostná tužba a váhání panny („Panna“, 1: 63 | 57 a 147 | 138, jako motiv i v básni „Pouto“, 1: 85 | 77), přechod ze snu do bdění („Probouzení“, 1: 82 | 74 a 126 | 118, „Pohár při tvém probuzení“, 1: 117 | 100), a především námět jarní přírody a motiv růstu, zrání.“¹²⁰

¹²⁰ BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek, s. 43.

V básních *Sen* a *Probouzení* se objevuje téma dětství, ukázkou uvádím verše z básně *Probouzení*: „Před odstrčeným tušením, k nevymotání zbledlý, / při čísi kruté pomoci cítíš zde jako host: / takto nám přece kdysi ruku vedli, / až nastuzené písmo skřípalo o zkřehlou pozornost. // Ruka? Hle, poznals ji... Je opuštěna. Zdá se, / že dlaň i pomoc čísi jsou už vehnány / v zapomínání... Co to bylo? To, že v hrůze, v kráse / jsa nesmyslně přinucen, jsi vlastně žehnaný.“ Děťství představuje jedno z konstantních básnickových témat, procházejících jeho tvorbou od jejích raných počátků až k vrcholným dílům jako je *Noc s Hamletem*. Různými podobami a významy tématu dětství v Holanově poezii jsem se podrobněji zabývala výše v kapitole *Sémantika a interpretace sbírky Vanutí*. V *Triumfu smrti* tvoří dětství ústřední námět, představuje šťastný, bezpečný čas nevědomosti a je postaveno do přímého kontrastu s přítomností lyrického hrdiny – rozervaným jinoštvím plným existenciální úzkosti, podobně jako v Máchově *Máji*.

Ve sbírce *Kameni, přicházíš...* pak nacházíme ještě další rozměr dětství, v němž se nejedná o vzpomínky a návraty do básnickova dětství ve snech nebo myšlenkách, nýbrž o dítě nahlížené jakoby „zvenku“ – z pohledu dospělého. Za příklad může sloužit báseň *Uražené dítě*, jedna z básní s velmi srozumitelnou obrazností, jejíž závěrečná strofa zní takto: „roste gesty do umění. / Ale když noc vlá v prasíly, / děj, měň masku, princip mění... / Co sám, to strach... a velcí zhasili.“

Oldřich Králík popisuje využívání motivu dítěte v Holanově obraznosti ve verších týkajících se dobových politických událostí: „Podobně těží Holan i z oblasti dětské, nepřepisuje prostě jako surrealisté infantilní dojmy, nýbrž uplatňuje dětská gesta v kontrastní vazbě s událostmi světovými, inkrustuje jimi obraz národní duše: ‚... jako dítě při krajíci nechává si / tu lepší bílou kůrku nakonec, / šetříce zatím srpků ozbrojené časy / ukusují si z měsíců, zvolna, leč přec.‘ (Evropa 1936, str. 54.)“¹²¹

Kromě již zmíněného světa snového hraje ve sbírce – podobně jako ve *Vanutí* a v *Oblouku* – velkou roli rovněž svět bájí, v *Kameni, přicházíš...* i pohádek. V básních se jednak objevují postavy antických mýtů – už vzpomenuť Antaios, věštkyně Pýthia a Kassandra a v neposlední řadě bůh umění Apollón, jednak tvoří báje a pohádky určitý kontrast k žité realitě. V básni s příznačným titulem *Únik* čteme: „kdo zadrhl si třísku báje do čečulky, / cítí vždy tutěž

¹²¹ KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, roč. 5, č. 18, s. 407.

bolest, přitlačí-li / na hlavní skutečnost.“ Archetypálnost pohádkových příběhů vyjadřuje metafora, v níž básník pohádku nazývá „pramatkou“ a ptá se: Kde asi bloudí ta, jež vzrostla na pramatku / všeho, čím nežijem jen život zmámený, / tu látku života, tu pomačkanou látku, / když osud krčí rameny.“

Velké téma sbírky představuje rovněž samotné umění, tvorba a poezie. Umění tvoří vzácný způsob překonávání lidské smrtelnosti. Vztahem umění a věčnosti se zabývá Holan například v básni *To*, kde vyslovuje rovněž myšlenku, že básnická tvorba vyžaduje soustředěnou práci a mnoho času: „Co z věčnosti je v umění, to skryto šílí / a šílí v básnicích též, dávajíc jim znáti, / že kdyby si jen o trochu víc pospíšili, / mohli vše zameškati.“ Tématem poezie napříč Holanovým dílem se podrobněji zabývala též Olga Neveršilová ve svém článku „Na ústech podzemního pramene mám účast stinnou.“ (k Holanovu pojetí poezie).¹²²

Za velmi podstatnou a konstantní součást poezie tohoto básníka můžeme považovat téma metafyziky a tajemství lidského bytí, tuto sémantickou rovinu umění vystihuje Holan v básni *Hudba jako „hledání vyšších divů“*. Velikost autorů pak přímo spojuje s obsaženým metafyzickým podtextem jejich díla, jak obrazně vyjadřují verše z básně *Ó kniho...: „Ach, byli Velcí, tišší nežli hromy, / u kterých potom směl a smí / dech mízy dolů, takže stromy / začly kvést pod zemí.“* Závěrečná strofa básně obsahuje otázku po hodnotě vlastního básníkovy díla, zdůrazněnou exklamací, obraz havrana klovajícího vykřičníky naznačuje sebekritickou představu pomíjivosti poezie: „Co my však, kniho!... Havran klová / sráz vykřičníků, jež tě vzněcují / nejdelší nocí v roce slova, / kde kopec kopcuje a věci věcují!“

V básni *Tančící jinoch* nalezneme tezi, týkající se umění, která se přímo váže k Holanově poetice: „Je-li hudba příliš čirá, / falešný tón osvětlí ji, barvě navrátí.“ Konkrétní souvislosti můžeme hledat například v básníkově práci s rytmickou výstavbou verše, kde velmi často dochází k záměrnému narušování tradičních veršových útvarů a vzniku jejich různých variací.

Součástí sbírky *Kameni, přicházíš...* tvoří rovněž tři básně věnované památce literátů Karla Hynka Máchy, René Crevela a Larisy Reisnerové. Na Máchu Holan ve své dosavadní tvorbě odkazoval již mnohokrát, ať už rovnou aluzí – například v názvu skladby *Máj 1927*

¹²² NEVERŠILOVÁ, Olga. „Na ústech podzemního pramene mám účast stinnou.“ (k Holanovu pojetí poezie). *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 7, s. 16–17.

z *Triumfu smrti* nebo prvky poetiky – například kombinacemi alexandrinu a oktosylabu či množstvím figur významového rozporu. Tématem básně K. H. M. se stává jednak kritika lidí přiživujících se na výročí básnickovy smrti, aniž by přitom jeho poezii rozuměli, jednak oslava jeho básnického díla. Holan zdůrazňuje zejména ty oblasti Máchovy tvorby, v nichž nacházíme styčné body s jeho vlastní poezií, například tematiku existenciální úzkosti, věčnosti a Boha: „A nechtěls dotknutí z výše melancholie stále / lišit od prstu na hlině, jenž, chmurně opojen, / se chvěl... Vždyť paměť sahá, vzpomínka jí ale / utíná ruce, slyšíc na krev jen. // Ta ovšem znívala v noc přídavnou asi tak jako prudkou / a bila na tvůj knižně rozevřený sluch / a rostla v nový obraz – za pohnutkou / v zatačce vesmíru povalit slovo Bůh. // Byl tvrdý!... Vlna, již jsi trysknouti dal z jeho skály, / smetla především tebe... ale do vzniku, / odkud se věčně vracíš, jako se věčně valí / poezie, šumící jeskyněmi slovníku.“

Oproti máchovské tematice nebo různorodým aluzím na literární i jiná umělecká díla, tvořícím přirozenou součást textu, představují básně psané „na památku“ spisovatelů v Holanově tvorbě novinku. V *Kameni, přicházíš...* se ovšem nejedná o ojedinělou změnu, stejně tak nové jsou v rámci dosavadní básnickovy tvorby reakce na již výše zmíněné konkrétní politické události.

Do sbírky zařadil Holan rovněž pět kratičkových básní o čtyřech verších pod souhrnným názvem Banality. Čtyřverší však navzdory svému titulu ve většině případů vyjadřují hluboké myšlenky, vztahující se k některému z básnickových témat, například k danosti a všednosti: „Všednost s hodinou srostlá / jde nevšímána tvorem. / Kde na hrůzu však vzrostla, / je velká skorem.“

Výjimku z básní krátkého formátu v *Kameni, přicházíš...* tvoří rozsáhlá poéma *Dopis* o šesti zpěvech. Jedná se ve své podstatě o poezii milostnou, jak je však pro tvorbu tohoto básníka charakteristické, sémantických rovin se zde snoubí daleko více. Poému *Dopis* tvoří z největší části promluva lyrického hrdiny k jeho ztracené lásce.

Za jisté předznamenání *Dopisu* můžeme považovat skladbu *Zmizelá katedrála* ze sbírky *Triumf smrti* (1930), rovněž v ní se hlavní postava vrací v hovorech se ženou do minulosti a času pominulé lásky. Stejně tak se ve *Zmizelé katedrále* básník věnuje tématům pro jeho poezii konstantním – jako jsou například tvorba samotná, konečnost lidského života nebo prchavost a pomíjivost času. Poému *Dopis* ze sbírky *Kameni, přicházíš...* pak lze pokládat za určité předznamenání příběhu *Dopis* z pozdější básnickovy sbírky *Příběhy* (1963) – opět se jedná o „dopis“ lyrického hrdiny milované ženě, v němž Holan vyslovuje mnoho myšlenek nebo tezí

o lásce obecně, současně se jím však také prolínají ostatní stálé sémantické roviny procházející celým básnickým dílem. Shodné rysy s *Příběhy* nalezneme rovněž v oblasti poetiky a výstavby textu – podobně jako v *Příbězích* se i v poémě *Dopis* vyskytují gnómičké teze začleněné mezi ostatní verše jakoby „mimořádně“, nesoucí však velký sémantický náboj. Jejich důležitost zdůrazňuje často umístění na začátku nebo na konci zpěvů. Takovéto gnómičké verše tvoří později jeden z charakteristických rysů Holanovy epiky.

První strofa *Dopisu* nás uvádí do temné atmosféry poémy: „Nic nechybí... Let havrana vrzavý maličko a zkřiva / jak pérování pohřebního vozu podél řeky, / ni chvíle sklíčení, než měsíc posolí zde tento krajíc zdiva / nakousnutého věky.“ Po několika strofách lyrický hrdina poprvé oslovuje svou ztracenou lásku ve verši, kde vedle sebe klade antonymní časová určení, čímž přivádí pozornost k jednomu ze stěžejních témat poémy – absurdní prchavosti a pomíjivosti času i našeho žití: „Leč vy, v budoucnu tenkrát, vzpomínáte?“

V „dopise“ milované ženě se mluvčí vrací k lásce, která skončila nešťastně: „A toto vnitřní temné / „kam teď?“ je – lítostí a zmámeností duše – / už vlastně posmrtné a přiznává se ze mne, / že člověk obětuje všemu, co se ztělesní, // a nejvášnivěj tomu, co se / ztělesní bolestně...“ Podobně jako v romantismu ilustruje situaci poémy také počasí a krajina, v níž se odehrává – opakují se motivy mrazu a skutečností s ním souvisejících jako jsou jinovatka, sníh, zima a podobně, dále pak motivy kamenů a balvanů.

Dopis charakterizují oxymóra a paradoxy až villonského typu, například: Tak tam, kde nejsi, / moh jsem tě zřít, jak vznikáš / nestávajíc se.“ Tento způsob psaní pokračuje i v závěrečném zpěvu, kde Holan vystihuje v poslední strofě poémy rovněž tíživou dobovou atmosféru: „Vím – kameny v základech růže / převýší první poschodí tohoto listu / a pouze tím, čím není, může / i být i nebýti, když přece tys tu, // dík beznadějnosti mé, takto podobojí... / Co na tom pak, že v svět, jenž hrůzou žije, / nákladní ticho převáží odlitky krásy tvojí / přes mosty, které podemílá poezie!“ Také verše o poezii podemílající mosty, přes něž „ticho převáží odlitky krásy“ jsou paradoxní – pouze díky poezii se zde o kráse a lásce mluví, zároveň však jako by jí vyslovením hrozilo nebezpečí. Podobně se básník vyjadřuje již ve *Zmizelé katedrále*, kde cit „mučen, žil by dále, / však zmírá, zpytován.“

Milostný vztah muže a ženy Holan ve své poezii povětšinou zobrazuje jako něco nepřekonatelně krásného, osudového a výjimečného, zároveň však jistým způsobem tragického. Příčiny básníkova přesvědčení, že „každá láska je nešťastná“ (*Dopis* ze sbírky *Příběhy*)

nalezneme hned na několika místech poémy. Jedním z takových témat se stává opět rozpor mezi duší a tělem: „Stále něco temného je mezi dušemi a těly / jak vrstva dehtu mezi vlnami a člunem.“ Verš „Ale že nedoslýcháš na můj svět“ pak obrazně vypovídá o neporozumění, přesněji o neschopnosti porozumění. Holan dále tematizuje v Dopise rovněž paradoxní způsoby lidského chování ve vztazích například „couváním podobností lišíme svá hnutí“ nebo „Snímáme tajemství opakem nevin, / a nežli bychom tušili, raději obviníme.“

Velké téma Dopisu tvoří čas a pomíjivost, mnoho veršů obsahuje časová určení nebo motivy s časem nějakým způsobem související. Některé opět připomínají romantismus, například: „než měsíc posolí zde tento krajíc zdiva / nakousnutého věky“ nebo „z mateřské strany noci mizí v dávné mány“. K plynutí času a pomíjivosti se váže rovněž smrt a smrtelnost, ukázkou mohu uvést třeba tento verš z druhého zpěvu poémy: „smrt si otlačila už svůj loket na okraji / času“. V Dopise se tématem stává rovněž danost, jež ostatně patří mezi konstantní náměty Holanovy poezie. Zde ji nalezneme například v jedné z gnómických tezí: „Šla jste... (Kdo nepocítí hrůzu / ze samozřejmosti, nemluv nám o božskosti!)...“

Sbírkou *Kameni, přicházíš...* se definitivně uzavírá básníkovo neosymbolistické období, jež v české poezii představuje nepochybně ojedinělý návrat symbolistické obraznosti.

2.12. Holanovy inspirace v období neosymbolismu

Ve sbírkách *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) přetrvávají vlivy Máchy a Demla, jimž jsem se podrobněji věnovala v kapitole Holanovy inspirace pro *Triumf smrti*.

Dále pokračuje inspirace básnickým dílem Otokara Březiny. Jedná se zejména o způsob rytmické výstavby veršů, především o využití alexandrinu, jeho přeměnu v mnohostopé verše a v pozdějších sbírkách rovněž o volný verš s východiskem v alexandrinu. Co se týká básnického jazyka a básnických figur, jde zvláště o kombinace abstrakt a konkrét spolu s vysokou frekvencí oxymór. Vliv Otokara Březiny potom v Holanově období neosymbolismu významně zesiluje v oblasti tropiky, kde ho můžeme pozorovat ve vysoké četnosti obrazných pojmenování, v kombinování metafory s metonymií a následném vzniku symbolů.

V práci s alexandrinem a ve výstavbě obrazných pojmenování se podobně jako u Březiny inspiroval básník nepochybně také u otce francouzského symbolismu Charlese Baudelaira.

Holanův básnický jazyk zcela jistě ovlivnil rovněž Arthur Rimbaud. Poezii obou těchto autorů překládal do češtiny, nejintenzivněji pak od poloviny 30. let, kdy se stal hlavním redaktorem uměleckého časopisu *Život*.

V Holanových sbírkách zaznívají nepřeslechnutelně též tóny lidové poezie. V poetice se jedná zejména o tyto prostředky: využití oktosylabu v rytmické výstavbě básní, bohatá výstavba instrumentace verše, strofické členění, refrénovitost a díky nim vznikající zpěvnost a melodičnost. V eseji Několik slov k lidové poezii básník píše: „Jakou zázračnou atmosférou dovedli tenkrát obestřít a rozvést několik prostých motivů života! Jaké variability byla schopna jejich naivní imaginace! Jaký nadbytek touhy a úžasu to asi byl, že po staletích zbylo ještě i na nás! Jaké *zemětřesení nebes*, a tedy: jaká poezie!“¹²³

2.13. Resumé kapitoly Období neosymbolismu

Do Holanova neosymbolistického období řadíme sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937). Na rozdíl od *Triumfu smrti* neprošly tyto sbírky tak značnou proměnou. V jejich dalších vydáních ani v jejich výsledné verzi v Sebraných spisech není ani jedna báseň vynechána.

Některým básním Holan mění titul. V žádné z básní se nejedná o rozsáhlé přetvoření – básník změněné verše spíše zpřesňoval. Rytmus přepracovaných veršů zůstává téměř vždy stejný, změna nastává pouze zcela výjimečně.

Co se týká tvarové a rytmické výstavby Holanova *Vanutí*, sbírka obsahuje celkem třicet jedna básní, oproti rozsáhlým poémám *Triumfu smrti* se prosazuje krátký formát o několika strofách. Nejvýraznější změnu poetiky vůči předchozí sbírce tvoří posun směrem ke zpěvnosti, eufonie zcela převažuje nad kakofonií. Podobnou tendenci můžeme sledovat ve třicátých letech také u dalších básníků smrti. Tato proměna poetiky souvisí s vývojem sémantické roviny jejich poezie, v níž po verších existenciální úzkosti zaznívají vyrovnanější tóny. Mnohé básně Holanova *Vanutí* se podobají svou stavbou a melodičností lidovým písním.

¹²³ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 370.

V této sbírce se prosazuje povětšinou jambické metrum, jež poměrně často narušuje daktyl, daktylotrochej, v některých verších dokonce trochej. Výjimečně se objeví čistě trochejský verš.

Nejpodstatnějšími tradičními rytmickými útvary jsou ve *Vanutí* alexandrin a jambický oktosylab. Velkou roli hrají také jejich různorodé variace. Frekventovanou obměnu alexandrinu tvoří opět dvanácti až třináctislabičný jambický verš s dvěma daktyly na cézuře. Variantou oktosylabu se znovu stává šestislabičný (případně sedmislabičný) verš. V básních často dochází ke kombinování alexandrinu s oktosylabem. Tyto postupy známe již z *Triumfu smrti*. Pokud v básni následují šestislabičné verše za sebou, často na sebe navazují přesahy, čímž vnukají možnost počítat vždy se dvěma verši dohromady – poté by vznikl pravidelný alexandrin. Proměna alexandrinu ve varianty oktosylabu se poprvé prosadila ve skladbě *Zmizelá katedrála* v *Triumfu smrti*. Napětí mezi „písňovým veršem“ a tradičním rytmickým epickým útvarem představuje jeden ze základních stavebních principů *Vanutí*. Prostupování lyriky a epiky charakterizuje básníkovu tvorbu již od raných sbírek. Roli hraje rovněž rýmovaný pětistopý jamb. Objevují se i mnohostopé jambické verše, pro tuto sbírku však nejsou typické tak dlouhé verše jako pro *Triumf smrti*. Ve *Vanutí* se nacházejí též krátké čtyřslabičné a pětislabičné verše, tyto verše často pojí přesahy k veršům předchozím (nebo k následujícím), jejich spojením by vznikl pětistopý jamb nebo verš mnohostopý, popřípadě alexandrin nebo jeho variace. Verše mnohostopé zase mnohdy člení na dvě části cézura, rozdělením takových veršů bychom dostali dva oktosylaby (nebo jejich variace), popřípadě oktosylab a pětistopý jamb. Počátky tohoto způsobu práce s tradičními rytmickými útvary a jejich variacemi nalezneme již v *Triumfu smrti*, jako jeden z principů rytmické výstavby Holanova verše pak funguje ve sbírce *Oblouk* (1934).

Stejně jako celá sbírka mají též jednotlivé básně promyšlenou a precizní kompozici. Podílejí se na ní všechny roviny básnickovy poetiky od rýmových schémat a rytmické výstavby verše přes básnické figury až po velmi propracovanou „neosymbolistní“ tropiku. Poměrně velký počet básní charakterizuje střídání delších a kratších veršů (často alexandrinu a oktosylabu, případně jejich variací), za zmínku stojí rovněž „rytmický paralelismus“.

Sbírka *Oblouk* obsahuje dvacet pět básní krátkého formátu, které podobně jako básně *Vanutí* připomínají svou výstavbou lidové písně. Výjimku pak tvoří titulní poema o dvacetičtyřech pětiveršových strofách umístěná do středu sbírky. Metrum *Oblouku* je jambické, narušované daktylem i trochejem, výjimečně se vyskytne verš čistě trochejský.

Ve sbírce hrají roli tradiční metrické útvary, které Holan využíval již v předchozích sbírkách: alexandrin a jeho variace, rýmovaný pětistopý jamb, oktosylab a jeho šestislabičné až sedmislabičné variace. Zastoupeny jsou rovněž verše mnohostopé. Výjimečně se objevují také krátké čtyřslabičné nebo pětislabičné verše. Využití mnohostopých veršů podle mého názoru přímo souvisí s Holanovým „neosymbolismem“. Neosymbolistické básnické postupy zejména v oblasti tropiky nabývají v této sbírce ve srovnání s *Vanutím* na intenzitě. Více než polovina z celkového počtu mnohostopých veršů se nachází v rozsáhlé titulní básni *Oblouk*, v níž se střídají s alexandryny, jejich variacemi a pětistopými jamby. Mnohostopé verše zde velmi často dělí cézura na dvě části, po jejich potenciálním skutečném rozdělení by ve velké části případů vznikla dvojice básníkem často používaných tradičních metrických útvarů – například dva oktosylaby (nebo jejich variace), pětistopý jamb a oktosylab, případně alexandrin a oktosylab. Zakotvení básně *Oblouk* je dáno pravidelností strofického členění a rýmového schématu. Také v ostatních básních sbírky dochází různým způsobem ke kombinování rytmických útvarů odlišné délky, jež často vytváří pravidelnou kompozici. V některých básních samozřejmě nalezneme i za sebou následující verše stejné délky.

Sbírka *Kameni, přicházíš...* zahrnuje padesát jedna básní krátkého formátu, výjimku pak představuje poéma *Dopis*, skládající se ze šesti zpěvů o proměnlivém počtu čtyřveršových strof. Svou stavbou a melodičností básně podobně jako v předchozích dvou sbírkách připomínají lidové písně. Metrum naprosté většiny básní je jambické, poprvé se zde však v Holanově tvorbě objevuje také několik básní psaných trochejským veršem. Jambické metrum bývá narušováno daktylem i trochejem, celkově se však oproti *Vanutí* a *Oblouku* o něco zpravidelňuje. Poéma *Dopis* se od ostatních básní neodlišuje pouze svou délkou, nýbrž také rytmickou výstavbou, daktyl a trochej narušují jambický rytmus téměř dvakrát častěji než v jiných básních sbírky. Opelík píše v souvislosti se třetím zpěvem *Dopisu* přímo o „prvních předzvěstech volného verše“.

V *Kameni, přicházíš...* Holan opět využívá rytmické útvary pro jeho dosavadní tvorbu typické: alexandrin a jeho variace, v naprosté většině rýmovaný pětistopý jamb, oktosylab a jeho šestislabičné až sedmislabičné variace a verše mnohostopé. Výjimečně se objevují též krátké čtyřslabičné nebo pětislabičné verše. Určitou podobnost s předchozí sbírkou můžeme vidět ve skutečnosti, že v jediné rozsáhlé poémě sbírky se stejně jako v *Oblouku* verš výrazně prodlužuje. Také délka trochejských veršů je různorodá – od oktosylabu po verše mnohostopé, v naprosté

většinou trochejských básní za sebou však následují verše shodné délky (s občasnou odchylkou) nebo se kratší a delší verše střídají v pravidelné kompozici. Co se týká básnickovy práce s délkou verše, dochází v *Kameni, přicházíš...* k jistému zpravidlení – pravidelná kompozice básní vytvářená střídáním rytmických útvarů odlišné délky se prosazuje častěji než v předchozí sbírce. Výrazně se zvyšuje rovněž počet básní psaných verši shodné délky. Určité zpravidlení v oblasti délky verše a jeho rytmu souvisí též s jistým zjednodušením – zprůhledněním Holanovy obraznosti v části básní sbírky *Kameni, přicházíš...*, jež má za následek jejich větší srozumitelnost.

Nejvýraznější změnu poetiky v Holanově lyrické trilogii oproti *Triumfu smrti* (především ve srovnání s jeho první variantou z roku 1930) tvoří posun směrem ke zpěvnosti, eufonie zcela převažuje nad kakofonií. Tato proměna poetiky souvisí s vývojem sémantické roviny Holanovy poezie, v níž po verších existenciální úzkosti zaznívají vyrovnanější tóny. Instrumentace verše tvoří základní složku básnickovy poetiky. Prosazuje se hlásková instrumentace vertikální i horizontální (výstavba často pokračuje do další strofy), asonance, konsonance, shody hlásek a jejich uskupení se kombinují se zvukovými figurami. Zvuková struktura patří mezi výrazné sémantické činitele veršů. Melodičnost a písňovost náleží k základním rysům Holanovy lyrické trilogie. Zpěvnost spolu s refrénovitostí a užitím oktosylabu opět upozorňuje na básníkuv vztah k lidové poezii. V *Kameni, přicházíš...* – ve sbírce ovlivněné dobovou atmosférou, se však frekvence kakofonie již mírně zvyšuje.

Konstantu instrumentace verše Holanových sbírek *Vanutí, Oblouk a Kameni, přicházíš...* tvoří koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují i uvnitř a na začátku veršů, někdy se jedná přímo o vnitřní a čelní rýmy. Verše sbírky *Vanutí* se velmi pravidelně rýmují, ve většině básní se prosazuje rým střídavý. Vyskytují se rovněž rýmy obkročné, tirádové, postupné a přerývané. V některých básních dochází ke střídání rýmových schémat. V několika případech se objevují strofy vzniklé kombinací různých druhů rýmů. Koncové rýmy ve *Vanutí* jsou většinou dvouslabičné, roli hrají však také rýmy jednoslabičné a tříslabičné. Určit počet slabik u jednotlivých rýmů bývá místy problematické, protože koncovému rýmu často předchází asonance. Obdobným způsobem jako ve *Vanutí* by se dala charakterizovat instrumentace verše také ve dvou následujících sbírkách – *Oblouku a Kameni, přicházíš...* Za pozornost stojí poema *Oblouk*, jejíž zakotvení je dáno pravidelností strofického členění a rýmového schématu. Všech dvacet čtyř strof poémy má pět veršů a rýmové schéma vzniklé kombinací rýmu střídavého

s obkročným. Ve skladbě *Dopis* ze sbírky *Kameni, přicházíš...*, jejíž rytmus není tak pravidelný jako v ostatních básních sbírky, se pak objeví několik strof nerýmovaných. Bohatá výstavba rýmů básnickovy lyrické trilogie podporuje zpěvnost a melodičnost, jež představují výraznou proměnu jeho poetiky oproti prvnímu vydání sbírky *Triumf smrti* (1930). Posun od časté kakofonie k výrazné převaze eufonie souvisí se sémantickými změnami – z Holana, jednoho z „básníků smrti“, se stává lyrik neosymbolista.

Velkou roli v konstituování básnické sémantiky Holanovy lyrické trilogie hrají básnické figury. Jedná se zejména o tyto: zvukové (anafora, epizeuxis, epanadiploze, epanastrofa, paronomázie, refrén), syntaktické (gradace, básnické přirovnání), slovosledné (inverze, paralelismus), eliptické (apoziopeze), myšlenkové (řečnická otázka – především otázky vlastní, exklamace, apostrofa), hodnotící (poetismy), figury významového rozporu (oxymóra a paradoxy). Funkci básnických figur ve výstavbě a kompozici básní a zejména jejich podíl na utváření významové roviny Holanovy poezie analyzuji podrobně v textu disertace.

Básnickovy postupy v oblasti tropiky ve sbírkách *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) můžeme vystihnout jako neosymbolismus. Dobová kritika se shodovala na obtížné srozumitelnosti Holanových básní, pozornost budila zejména vysoce propracovaná obraznost a odvážné zacházení s jazykem. O Holanovi se mluvilo jako o básníku z věže ze slonové kosti. Poezie jeho lyrické trilogie byla považována za poezii velice abstraktní, odtrženou od skutečnosti nebo dokonce skutečnost přetvářející; za poezii pro poezii. Podle mého názoru se Holanův neosymbolismus od reality nevzdaluje ani ji nepřetváří, jedná se pouze o určitý způsob zpracování skutečnosti, o její specifické zobrazení – o pokus odkrývat její tajemství, tedy o mallarmeovskou touhu po absolutnu.

Pokusím se nastínit, v jakých postupech v oblasti tropiky tato specifičnost Holanovy poetiky spočívá. Oproti *Triumfu smrti* ve *Vanutí, Oblouku* a *Kameni, přicházíš...* značně narůstá četnost obrazných pojmenování, především však básník tropy (podobně básnické figury) bohatě a vynalézavě kombinuje, kumuluje, takže dochází k „zhušťování“ výrazu, ten pak získává vícevrstevný, mnohovýznamný sémantický náboj. Základně jde o křížení metafor s metonymiemi známé z alchymie symbolistů či „prokletých“ básníků. Tropy jsou často navíc vytvářeny kombinací abstrakt a konkrét. Základní konstantu Holanovy tropiky představují metafory a metonymie, výsledné obrazy nejčastěji vznikají jejich kombinací, nebo se na jednom obrazu podílí několik tropů stejného typu současně.

Jak napovídá již sám titul *Vanutí*, charakterizuje sbírku všudypřítomný pohyb. K „vanutí“ přispívají také velmi časté přesahy, díky nimž se verše „přelévají“ jeden v druhý. Z tropů se hojně prosazují především genitivní metafory, objevují se metaforická epiteta, velkou frekvenci mají epiteta metonymická. V Holanově básnickém jazyce hraje velkou roli vysoká četnost figur významového rozporu, což přímo souvisí s básnickovou rozpolceností mezi nicotou, smrtí a fascinací životem a jeho krásou. Obrazy tvoří nejčastěji spojení oxymóra nebo paradoxu s metaforou či metonymií. Některé paradoxy však vznikají rovněž pouze na základě přímých pojmenování. Mezi nejdůležitější tropy ve *Vanutí* patří personifikace, Holan je vytváří jak na metonymickém, tak na metaforickém základě. Mnohdy básník personifikuje pomocí apostrofy. Personifikace velmi často přesahují hranice verše a spoluvytvářejí kontext celé básně. Na výstavbě Holanova obrazného jazyka se podílejí také transfigurace. Na symbolismus opět upomínají synestézie. Básnickovu tropiku charakterizuje skutečnost, že se některá slova stávají v kontextu jeho poezie symboly. Ve *Vanutí* počet symbolů oproti Holanově rané poezii značně narůstá.

Velice důležitou roli hraje ve sbírce rovněž samotné slovo „vanutí“. V některých básních se slovo „vát“ stává symbolem. Vítr je neuchopitelný a vším prostupuje, vanutí můžeme možná vnímat jako symbol samotného bytí. Typickým stavebním prvkem básnického jazyka se ve *Vanutí* stává přecházení metafory v metonymii a naopak, slovo z jednoho tropu bývá například sémanticky spojeno se slovem z druhého tropu a společně tvoří další tropus. Často též dochází ke kombinaci metafory s metonymií v jediném obraze. Na kompozici mnoha básní se podílejí kontextové tropy, ať už jde o metafory, na sebe navazující metonymie nebo jejich různé kombinace.

Důležitou součástí Holanova básnického jazyka tvoří rovněž práce se slovesnou valencí, jež spočívá ve vytváření zcela nových slovesných vazeb, na základě kterých se otevírají i nové sémantické roviny. Charakteristické rysy Holanovy poezie tohoto období dále tvoří: deformace syntaxe, narušování jazykových zákonitostí, rozbíjení logických vztahů mezi slovy a záměna funkcí slovních druhů. Dochází rovněž ke zdůrazňování sémantiky veršů pomocí záměny slov v rolích větných členů.

Tropika sbírky *Oblouk* (1934), druhé knihy básnickovy lyrické neosymbolistické trilogie, by se dala popsat podobně jako tropika *Vanutí*. Určitý posun spočívá ve skutečnosti, že se zde ještě výrazněji zvyšuje míra abstrakce.

Sbírka *Kameni, přicházíš...* (1937) období Holanova neosymbolismu uzavírá. Tento typ obraznosti v *Oblouku* a v některých básních *Kameni, přicházíš...* došel až na samotnou hranici srozumitelnosti. Slovo kámen v titulu sbírky představuje symbol o dvou významech – jednak symbolizuje realitu, tedy příklon k realitě (jedna ze základních vlastností kamene je pevnost) namísto přemíry abstrakce, jednak příchod válečných časů. Sbírka obsahuje básně dvou typů – zatímco v části básní Holan pokračuje v poetice neosymbolismu, v některých básních již dochází k jistému zjednodušení – zprůhlednění obraznosti. Je však nutno zdůraznit, že konstanty básnickovy poetiky zůstávají stále stejné, pouze v části básní Holan již tropy tak hustě nekumuluje a nekombinuje.

Holanův neosymbolismus, jehož počátky nalezneme v *Triumfu smrti* a do něhož řadíme sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934), *Kameni, přicházíš...* (1937), můžeme nepochybně považovat za zcela ojedinělý návrat symbolistické obraznosti do české poetiky. Právě tento způsob psaní básníkovi umožňuje vytvářet naprosto jedinečnou přesnost výrazu, často o několika vrstvách významů, jež vystihuje metafyzickou hloubku jeho veršů.

Básnická sémantika Holanovy poezie se rodí na základě specifičnosti, jedinečnosti a přesné výstavby jeho poetiky. Ve *Vanutí* zaznamenáváme již zárodky téměř všech hlavních básnickových témat, přesněji řečeno jeho témat konstantních. Podstatné téma sbírky tvoří touha – ta má dvě roviny – jednak jde o touhu milostnou, erotickou, jednak o žízeň po poznání, touhu metafyzickou. Téma touhy, splnění a paradox následného stesku po nepoznaném známe již ze skladby *Neotvírej se, sezame...!* (*Triumf smrti*). Věčný rozpor a napětí mezi touhou po poznání a strachem z něj se stává jedním ze stálých témat básnickova díla. Pointu této významové roviny *Vanutí* nalezneme v básni *Modlitba* – jedno z hlavních témat *Triumfu smrti* – dětství se zde stává symbolem pokory a přáním „vidět věci jako v prvním úžasu, přistupovat ke skutečnosti znovu a znovu s očima dítěte“.

Jedno z klíčových témat sbírky představuje rovněž samotná poezie. Důležitým rysem *Vanutí* je prolínání přírodní lyriky s myšlenkami dotýkajícími se samotné podstaty lidského bytí. Sbírku charakterizuje slavnostní tón přírodní lyriky v kombinaci s lyrikou meditativní. Také do básní ostatních typů začleňuje Holan různorodé ideje.

Většinu básní Holanova *Vanutí* tvoří ve své podstatě poezie milostná, často se jedná přímo o oslavu krásy a touhy. Velké básnickovo téma ovšem představuje rovněž láska nenaplněná nebo nešťastná, pomíjivost citů a následné odcizení. Láska bývá v Holanově poezii často viděna

jako drama, její prchavost a konečnost pak jako jeho přirozené, nezadržitelné vyústění. Velkou roli hraje motiv nevinnosti, čistoty panenství a proměny dívky v ženu. Také v oblasti milostné poezie básník zdůrazňuje, že jde o abstrakci, o ideje, nikoli o reflexi osobních zážitků.

Zatímco *Triumf smrti* by se dal vystihnout jako zpěv existenciální úzkosti, *Vanutí* již tolik temné není, přesto zůstává pro Holana základním životním pocitem tragičnost lidského bytí – jeho neúprosná konečnost. Na jedné straně smrt, a proti tomu na straně druhé platónské krásno – z tohoto základního konfliktu potom vyvěrají Holanovy verše plné paradoxů, oxymór a rozporů. S existenciální úzkostí souvisí otázka víry v Boha jako případného záchytného bodu či východiska.

Důležité téma sbírky tvoří putování. S ním souvisí rovněž exotismus, jenž však hraje u Holana specifickou roli – vzdálené kraje zde představují symbol ráje a nedosažitelného. V některých básních potom exotická krajina symbolizuje neznámý svět za naším světem, kam nás „zve smrt“. *Vanutím* procházejí též antické motivy a dále typické Holanovy motivy – zejména noc, luna, ticho a samota.

V *Oblouku*, druhé knize Holanovy lyrické neosymbolistické trilogie, se oproti předchozí sbírce ještě výrazněji zvyšuje míra abstrakce, což má za následek v případě některých básní o něco obtížnější srozumitelnost než v dosavadním básníkově díle. Sbírka se skládá z básní krátkého formátu, jimiž se prolínají konstantní Holanova témata zpracovávaná v duchu mytičnosti a archetypálnosti. Uprostřed sbírky se pak nachází rozsáhlá polytematická poéma *Oblouk*. Její název tvoří jeden z nejpodstatnějších symbolů sbírky – sloupy obloukové klenby symbolicky představují protikladné póly skutečnosti. Holan v titulní poémě velmi jasně a silně vyslovuje onu rozpornost a paradoxnost charakteristickou pro celé jeho dílo. Nerozlučná přítomnost obou pólů – „ano i ne“¹²⁴ – se stává základním stavebním kamenem některých gnómických tezí. Veškeré základní entity mají u Holana vždy svůj protipól, jeho poezie se velmi často „odehrává“ v takto vzniklém „dramatickém meziprostoru“. Takové protipóly mohou představovat například věčnost a prchavost, pomíjivost; samota a láska, vztah; zdání a poznání nebo typické básníkové téma rozporu touhy a strachu z neznámého atd. O důležitosti paradoxnosti jako tvůrčího principu v Holanově díle svědčí hojně využití figur významového rozporu.

¹²⁴ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 18.

Tématem některých básní se stává stejně jako v předchozích básnickových sbírkách samotné umění a poezie. Ke stálým básnickým tématům patří otázka víry v Boha. Rozpolcenost mezi vírou a nevírou tvoří jeden z jeho základních rozporů. Velké téma představuje opět lidské poznání, jeho problematičnost, možnosti a hranice. Holan usiluje ve své poezii o proniknutí do tajemství podstaty našeho bytí a zabývá se základními filozofickými otázkami. Jeho verše tak velmi často nabývají metafyzické hloubky. Téma metafyziky a tajemství lidského bytí se u Holana ve sbírce *Oblouk* velmi často propojuje s antickými bájemi a mýty, základními archetypálními entitami a symbolickým exotismem. Toto vše vytváří specifický komplikovaný svět básnickovy lyriky. Tento typ poetiky známe již z *Vanutí*, zde se pak stává ještě výraznějším. Vzdálené kraje v *Oblouku* představují v rámci Holanova symbolického exotismu obdobně jako již v předchozí sbírce symbol ráje a nedosažitelného.

Velmi podstatnou roli hraje v *Oblouku* přírodní lyrika, která, stejně jako tomu bylo již v předchozí sbírce, nabývá často symbolických významů. Opět nacházíme propojení přírodní lyriky s lyrikou meditativní. Komplikovaný svět Holanovy poezie vedle symbolického exotismu a motivů z antické mytologie charakterizuje také prolínání světa skutečného a snového, ireálního, rovněž pak téma záhadného světa „za naším světem“. Jak je pro lyrické sbírky tohoto básníka charakteristické, rovněž v *Oblouku* dochází k prolínání lyriky s epikou, jejich dialektický vztah můžeme sledovat ve všech rovinách Holanovy poetiky.

Část básní tvoří opět poezie milostná, jež se tematikou velmi podobá milostné poezii předcházející sbírky. Některé motivy v básnickově díle nabývají významu archetypů, například panna nebo jinoch (velice frekventované). Konstantní Holanovo téma tvoří také plynutí času a věčnost v kontrastu s prchavostí, pomíjivostí našeho bytí a s nimi spojenou existenciální úzkostí. Již mnohokrát zmiňovaný titulní text tvoří polytematická poéma, v níž se snoubí všechna zásadní témata sbírky. Ústřední téma *Oblouku* představuje, podobně jako později ve stěžejním Holanově díle *Noci s Hamletem*, samotné lidské bytí.

Zatímco *Oblouk* představoval vyvrcholení básnickova neosymbolistického období, ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, závěrečné sbírce tohoto období, dochází v části básní již k jistému zjednodušení obraznosti, a v důsledku toho větší srozumitelnosti básní. Název sbírky bývá tradičně interpretován v souvislosti s příchodem tvrdých časů – titul má však podle mého názoru ještě druhý význam, a to právě příklon ke konkrétnímu. Sbíрку *Kameni, přicházíš...* výrazně ovlivňuje tíživá dobová atmosféra, v několika básních se básník vyjadřuje nejen k hrozbě

agresivního Německa, ale i k dění španělské občanské války. Sbíрка obsahuje jak konstantní Holanova témata, tak témata daná dobovou atmosférou druhé poloviny třicátých let. Část básní bychom mohli vystihnout jako pokračování lyriky v duchu *Vanutí* a *Oblouku*, část se od předchozích sbírek odlišuje – některé již zmíněným zjednodušením obraznosti, některé tematicky, některé potom oběma způsoby. Jako většina témat i tematika politická je u tohoto básníka propojená s hlubšími otázkami po smyslu lidského bytí. Básně s dobovými tématy tvoří pouze část sbírky *Kameni, přicházíš...*, větší část se tematicky podobá básníkově předchozí tvorbě. Ústředním Holanovým tématem zůstává samotné lidské bytí spolu se všemi základními otázkami, jež se k němu vážou. Jedná se například o danost a naši připoutanost k zemi, k realitě. Téma smrti se zde objevuje v různých podobách – jednak v souvislosti s politickými událostmi druhé poloviny třicátých let, jednak jako konstantní básníkové téma spjaté s pocitem nicoty. Podobně jako v předchozích dvou sbírkách hraje i v *Kameni, přicházíš...* velkou roli přírodní lyrika. Také zde často dochází k jejímu propojení s dalšími sémantickými rovinami. Velmi často se rovněž prolíná přírodní lyrika s lyrikou milostnou. Milostná poezie podobně jako ve *Vanutí* a *Oblouku* tvoří podstatnou část sbírky. Jedno z charakteristických Holanových pojetí lásky zde představuje opět drama se špatným koncem. Velmi podstatný prvek zralé Holanovy tvorby, jenž se v *Kameni, přicházíš...* objevuje, tvoří gnómičké verše daleko přesahující konkrétní situaci básně, v níž se vyskytly.

Ke konstantním básníkovým tématům patří dětství – prochází jeho tvorbou od jejích raných počátků až k vrcholným dílům jako je *Noc s Hamletem*. Velkou roli ve sbírce hraje rovněž svět snový, svět bájí a svět pohádek. Významné téma sbírky představuje též samotné umění, tvorba a poezie. Umění tvoří vzácný způsob překonávání lidské smrtelnosti. Za velmi podstatnou a stálou součást poezie tohoto básníka můžeme považovat téma metafyziky a tajemství lidského bytí.

Ve sbírce *Kameni, přicházíš...* se objevují rovněž tři básně věnované památce literátů Karla Hynka Máchy, René Crevela a Larisy Reisnerové. Výjimku z básní krátkého formátu v této sbírce tvoří rozsáhlá poéma *Dopis* o šesti zpěvech. Jedná se ve své podstatě o poezii milostnou, jak je však pro tvorbu tohoto básníka charakteristické, sémantických rovin se zde snoubí daleko více. Poéma *Dopis* je z největší části promluvou lyrického hrdiny k jeho ztracené lásce. Podobně jako v pozdějších Holanových *Příbězích* se i v této skladbě vyskytují gnómičké teze začleněné mezi ostatní verše jakoby „mimochodem“, nesoucí však velký sémantický náboj.

Podstatné téma Dopisu tvoří čas a pomíjivost, naše smrtelnost a danost. Sbírkou *Kameni, přicházíš...* se definitivně uzavírá básníkovo neosymbolistické období, jež v české poezii představuje nepochybně ojedinělý návrat symbolistické obraznosti.

Co se týká Holanových inspirací pro sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937), přetrvávají vlivy Máchy (v oblasti rytmu využití kombinace jambického oktosylabu, alexandrinu a pětistopého jambu; v oblasti obraznosti vysoká frekvence figur významového rozporu a obrazných pojmenování), Apollinaira (v oblasti rytmu využití alexandrinu a oktosylabu; obraznost) a Demla (obraznost). Inspirace symbolistou Otokarem Březinou potom v básnickově období neosymbolismu významně zesiluje (v oblasti rytmu využití alexandrinu a mnohostopých jambických veršů; v oblasti obraznosti symbolistická tropika, četnost oxymór a časté spojování abstrakt a konkrét). Holanův básnický jazyk zcela jistě ovlivnil rovněž Charles Baudelaire (v oblasti rytmu využití alexandrinu; v oblasti obraznosti symbolistická tropika) a Arthur Rimbaud (obraznost). V lyrické trilogii zaznívají nepřeslechnutelně též tóny lidové poezie (v oblasti rytmu využití oktosylabu; dále zpěvnost, melodičnost, pravidelné strofické členění a výstavba rýmů).

3. Dokumenty – *Odpověď Francii* (napsáno 1938), *Září 1938* (napsáno 1938), *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939), *Sen* (napsáno 1939), *Chór* (napsáno 1939)¹²⁵

3.1. Prolog

*Zem bědná, bědná, bědná, bědná, / ale zem pouze jednou jedna / a jako jednu zřít ji chci... /
Bože, zda zřít ji též, jak leží? / Či přes tvou četbu lidé běží / co knižní štírce malouncí?*

Dokumenty, s. 95

V následujících kapitolách se budu zabývat vývojem poetiky poezie Vladimíra Holana v souvislosti s jeho reakcí na mnichovskou dohodu a následující historické události. Vzhledem k dosavadnímu vývoji básnickova díla ve třicátých letech se mohl zdát způsob, jakým reagoval na mnichovskou dohodu, překvapivý. Za příznačný rys Holanovy poezie však můžeme považovat skutečnost, že ačkoliv sám píše o nutnosti samoty pro básnickou tvorbu, konkrétně o jakémisi ostrově Isola, jeho básně jsou zalidněny mnoha postavami, velmi často se i v lyrických básních ukrývají malé příběhy. Svou poezii Holan charakterizoval těmito slovy: „Mně vždycky šlo o člověka a jeho drama [...]“¹²⁶

Historické souvislosti vzniku Holanových pomnichovských sbírek popisuje výstižně Jiří Opelík: „V mladé československé historii šlo o léta katastrofální: diktátem mnichovské dohody, podepsané bez československé účasti Německem, Itálií, Velkou Británií a Francií v noci z 29. na 30. září 1938, zanikla tzv. 1. republika, oloupena o své pohraniční kraje, neutralizována a bezbranná vydána do sféry německého vlivu; tzv. 2. republika (od října 1938) začala se co do vnitropolitického uspořádání přizpůsobovat svému totalitnímu sousedovi, odvrhujíc demokratickou (masarykovskou) minulost, dále oškubávána (odstoupením rozsáhlého území Slovenska a Podkarpatské Rusi Maďarsku) a nadto rozkládána slovenským autonomismem (podporovaným Hitlerem); konečně 15. března 1939 byla země, už bez Slovenska

¹²⁵ Uvádím data vzniku sbírek, protože některé z nich – *Odpověď Francii* a *Zpěv tříkrálový* – mohly poprvé vyjít až se značným zpožděním po osvobození v souboru *Havraním brkem* (1946).

¹²⁶ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 405.

a Podkarpatské Rusi, okupována německou armádou (bez ohledu na mezinárodní záruky nových státních hranic slibované mnichovskou dohodou) a začleněna do říšskoněmeckého prostoru. Vše je obsaženo v trojí změně státního názvu: Československo, Česko-Slovensko, Protektorát Čechy a Morava. To, co českou poezii – schopnou na rozdíl od ostatních literárních druhů okamžité reakce – vzrušilo v nikdy nevidané míře a spontánnosti, byl národní zážitek Mnichova: konkrétně především všeobecné vojenské mobilizace z 23. 9., vyjadřující odhodlání bránit se – za pomoci smluvních spojenců – očekávanému německému útoku, a potom „zrady“ Francie, vázané sice smlouvami o spojenectví a přátelství z let 1924 a 1925 poskytnout okamžitou vojenskou pomoc, ale ztrativší v průběhu dvacátých a třicátých let svou někdejší mocenskou pozici a přistoupivší proto v roce 1938 na britskou (Chamberlainovu) politiku appeasementu. [...] Do začátku roku 1939 vyšlo několik desítek sbírek básníků všech orientací a úrovní inspirovaných událostmi kolem Mnichova, a mnohonásobně vyšší byl ještě počet autorů, kteří byli vyprovokováni aspoň k ojedinělým básním.¹²⁷

Holan vydává roku 1938 společně s Františkem Halasem výbor lidové poezie *Láska a smrt*. Lidové písně představovaly pro básníkovo dílo velkou inspiraci, důvodem k vytvoření výboru však byla nepochybně rovněž snaha posílit národ v těžké době, jak o tom Holan píše v eseji Několik slov k lidové poezii, jež vyšla v Programu D 39: „Ale básník – byť dobře ví, že písně zmizelé navždy s kolovratem nemohou provázet motocykl –, básník by viděl rád v lidové poezii i budoucnost. Jsou v ní jisté druhy květin snad méně vábných, květin drsných, peprných, trpkých, štiplavých a hořkých, květin-křikavců zdánlivě odkvetlých, ale květin právě dnes bohatých na semena duchovní síly a přetrvání...“

A pláče-li nějaký národ, ať už z radosti nebo ze zoufalství, je to také proto, aby taková semena lépe klíčila a zapouštěla kořínky...¹²⁸

Holan rovněž přispěl několika básněmi do sborníku *Hlasy domova*, jenž vyšel v květnu 1940 v Paříži, v tomtéž roce v Chicagu a po válce s názvem *Křik koruny české* v roce 1947 v Praze.

Na mnichovskou dohodu a zradu spojenecké Francie reagoval básník bezprostředně sbírkou *Odpověď Francii*, napsanou za jediný den 30. 9. 1938. Kniha však nemohla vyjít,

¹²⁷ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 31–33.

¹²⁸ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 10. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 371.

z nakladatelství F. Borový, kde Holan ve 30. letech publikoval, přišel dopis s těmito slovy: „Vážený pane Holan, Vaše kniha *Odpověď Francii* propadla celá konfiskaci. Neuvolnili ani jednu báseň. Tuto smutnou zvěst Vám oznamujeme s dodatkem, že sazba zatím zůstane stát pro event. vydání soukromé. V dokonalé účtě...“¹²⁹ Dvě z básní sbírky vyšly časopisecky, celá kniha pak kolovala mezi čtenáři v opisech. Poprvé mohla být otisknuta až po osvobození roku 1946 v souboru *Havraním brkem*. Podobný osud potkal také *Zpěv tříkrálový* (1939), ostatní Holanovy sbírky reagující na mnichovskou dohodu, okupaci a válečné události se podařilo navzdory cenzuře vydat. Knihu *Havraním brkem* potom provázal básník touto poznámkou: „V přítomném svazku zběsilé doby jsou básně jednak vůbec tehdejší cenzurou zabavené (*Odpověď Francii*, *Zpěv tříkrálový*), a pak ty, které mohly vyjít jen v jednom (*Sen*, *První testament*) a *Září 1938* ve dvou vydáních. V budoucnu bude celý cyklus, začínající vírou ve spravedlivý moskevský čas Spasské věže, uzavřen *Díkem Sovětskému svazu* a *Panychidou*.“¹³⁰

Bedřich Fučík v souvislosti s Holanovou poezií reagující na politické události píše: „Co je příležitostná báseň a kdo je ten který básník, ukáže se nejlépe při takových příležitostech, kdy oči všech jsou upřeny na téhož člověka, na týž děj, ve chvílích dějinně zdůrazněných, jako jsou například léta 1938–45, ve kterých osud každého jedince byl částí osudu celého společenství národního i lidského a naopak. Přesně táž skutečnost byla nazírána z prérůzných pozic a situací [...]. Zde se nad jiné přesně ukázalo, že k básni příležitostné je, snad víc než kdekoli jinde, potřeba pevného *uměleckého charakteru*, který se nespokojí běžnou poetickou frází, že je potřebí celé bytostné opravdovosti a dalekozornosti, která z chaosu vybírá a třídí, dobové převádí na nadčasové a z prchavé spleti tvoří zákon a řád.“¹³¹

Básníková role v tomto těžkém dějinném období spočívá v ukrytí základních hodnot do veršů – v ukrytí před cenzurou a zároveň jejich zpřítomnění českým čtenářům – zdůrazňuje v dílech z této doby samozřejmě důležitost svobody, lidské solidarity a statečnosti, tematizuje též touhu po obnově světa. A v neposlední řadě v Holanově díle konstantně přítomné vztahování se k něčemu vyššímu, k něčemu, co nás přesahuje, jak to básník výslovně formuluje v pointě

¹²⁹ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 372.

¹³⁰ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 373.

¹³¹ FUČÍK, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich, 1994, s. 26–27.

Prvního testamentu (1940): „Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach, nikdy nedostaví.“

3.2. Rytmická výstavba sbírek *Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór*

Skladba *Odpověď Francii* (napsaná 1938) obsahuje celkem osm zpěvů o dvou až čtyřech čtyřveršových strofách, výjimku ze strofického členění tvoří pouze jeden osamocený verš v závěru druhého zpěvu.

Holanův rytmus se v této sbírce zpravidelňuje, jambické metrum je narušováno pouze zřídka. Básník se zde stává mluvčím národního osudu a jeho poetika se ve všech rovinách proměňuje odpovídajícím způsobem.

Holanův verš se v *Odpovědi Francii* zkracuje, nejhojněji se prosazuje oktosylab a jeho varianty, „důvodem využití verše lidové písně je nepochybně básníkova úloha mluvčího lidu“¹³². Kromě oktosylabu zde hraje roli rovněž rýmovaný pětistopý jamb – který, blízký blankversu (verši dramatickému), můžeme klást do souvislostí s dramatickými událostmi, jež tvoří téma skladby, a alexandrin – verš epický, výpravný.

V kompozici čtyřverší se velmi často uplatňuje schéma vzniklé kombinací tří veršů shodné délky a posledního kratšího, tímto způsobem dochází ke zdůraznění sémantiky závěrečného verše. Často se objevují též strofy tvořené verši shodné délky (většinou s pravidelně se střídajícími mužskými a ženskými verši), ale opět také strofy kombinující verše o různém počtu slabik.

Příkladem uvádím čtvrtý a pátý zpěv skladby:

¹³² BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. Kapitola Hadry, kosti, kůže Holanovy poetiky (rukopis, nestránkováno).

IV

Pichlavé slunce, co chceš vyspravit?

Xxx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 1 4 6 8 10

Mně přece nejde o cár domoviny.

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 11 | 2 4 6 8 10

Můj žal je jiný, neroztrhán v stíny.

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 11 | 2 4 6 8 10

Můžeš jít, můžeš jít.

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

Spíš tebe volám, noci odvěká,

x|Xx|Xx|Xx|Xx|X 10 | 2 4 6 8 10

by matky *jinak* Nadějí se chvěly.

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 11 | 2 4 6 8 10

Neb v šesti dnech jsme ještě, které předcházely

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx 13 | 2 4 6 8 10 12

stvoření člověka.

Xxx|Xx|X 6 | 1 4 6

V

Francie, stud tvých několika

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

je stejně hluboký jak ponížení nás.

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X 12 | 2 4 6 8 10 12

Vždyť prapor jsi, jenž hanbě zvyká,

x|Xx|Xx|Xx|Xx 9 | 2 4 6 8

jsi bez slyšení hlas.

x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

Jsi budoucno, jež nenastane, x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
posmrtná míra zbabělé. Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
To, že dnes zrovna vítr vane, Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
formuje cáry tvé. Xxx Xx X	6 1 4 6

(*Odpověď Francii*, napsaná 1938)

Sbírka *Září 1938* (napsáno 1938) se skládá celkem z devíti básní, tematizujících těžkou situaci českého národa v září 1938 – především mobilizaci československé armády, započatou 23. 9. 1938. Cyklus zakončuje báseň o převezení Máchových ostatků z Litoměřic do Prahy na Vyšehrad, následujícím těsně po mnichovské dohodě, pouhých několik hodin před příchodem německé armády do Litoměřic.

Básně *Září 1938* obsahují od pěti do osmnácti čtyřveršových strof, pouze v básních *Boj s ničím* a *Návrat Máchův* se objeví rovněž jedna strofa pětiveršová. Počty strof v jednotlivých básních vypadají konkrétně takto: *Docela prostě* (pět strof), *Pochybnosti* (osm strof), *Mobilizace* (devět strof), *Noc z Íliady* (devět strof), *Před náletem* (devět strof), *Boj s ničím* (třináct strof), *Urazení a ponížení* (sedm strof), *Okupace* (osmnáct strof), *Návrat Máchův* (třináct strof).

O pravidelném jambickém metru a využití oktosylabu ve sbírce *Září 1938* píše Miroslav Červenka ve svých *Kapitolách o českém verši*: „*Září 1938* je prvním Holanovým rozsáhlým textem výlučně v jambu čtyřstopém (jen pro pointu celého cyklu je využito zkrácených řádek třístopých). Zároveň s tím nastupuje lexika a metaforika příznačná pro válečného Holana, a tedy i napětí mezi nepoddajnými, dlouhými cizími slovy apod. a přesně zachovávaným, byť maximálně varírovaným jambickým rytmem.“¹³³ O roli verše lidové písně v tomto období jsem psala již výše v souvislosti s rytmem *Odpovědi Francii*.

Ukázkou uvádím poslední čtyři strofy ze závěrečné básně cyklu *Návrat Máchův*:

¹³³ ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, s. 249.

Den říjnový se jiskří hebký	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
jak tenkrát jemu pod pneumatem.	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
Hlubinky zpustlé v ženství lebky	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
plní se nenávratným chvatem	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
a básník, mrtev nebo živý,	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
už neví, kde má spočinouti...	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
Jsou ještě někde hory, nivy,	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
ve kterých mizíš na své pouti,	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
<i>svobodně</i> mizíš v jitra zlatá?	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
A ne-li, smíš pak doufat, tuše,	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
že existuje nějaká pátá	
x Xx Xx Xxx Xx	10 2 4 6 9
světová strana duše?	
Xxx Xx Xx	7 1 4 6
<i>Jen v tu, zde</i> vzpřímený, rád klesnu,	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
vy noci krásné, dni mé!	
x Xx Xx Xx	7 2 4 6
Jsme ve snu dřív než ve snu.	
x Xx Xx Xx	7 2 4 6

A bdíme dřív, než bdíme.

x|Xx|Xx|Xx

7 | 2 4 6

(Září 1938, napsáno 1938)

Ve sbírce *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939) tři mágové provázejí čtenáře válečnými hrůzami cizích zemí. Utrpení a bezpráví Československa zde Holan představuje jako součást světového zla a neštěstí. Současně hledá obecné příčiny válečných konfliktů a snaží se najít východisko, naději na proměnu světa.

Zpěv tříkrálový se člení do sedmi oddílů po sedmi až dvaceti pěti strofách. Miroslav Červenka, o jehož výzkum se zde mohu opřít, zařadil tuto sbírku v *Kapitolách o českém verši* do kapitoly o čtyřstopém jambu: „Obdobné napětí mezi jazykovými a rytmičnými celky, zde mezi větou a strofou, se stupňuje v *Zpěvu tříkrálovém* (z pomezí let 1938 a 1939) na základě většího rozsahu a komplexnosti strofy, to je sedmiverší, jehož rýmové schéma AbAbCCb stupňuje uzavřenost, zatímco souvětí překračuje mezislokovou hranici i předěly uvnitř strofy dané konstelací rýmů. Narůstají epické prvky a postavy bojovníků dostávají mýtickou dimenzi. Strofy jako součásti sedmi tematických oddílů ještě nemají kompoziční samostatnost, ale není vyloučeno, že jejich počty v oddílech jsou nějak ovlivněny moduly 7 a 10 (což je počet slok v 1. a 2. oddíle).“¹³⁴

Příkladem uvádím část šestého oddílu sbírky:

¹³⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, s. 249.

Hle, moje země, draná Čína, x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
zem milionů mrtvých těl, x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8
z nichž žádné proud už nezapíná x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
do družných slov a do světél...! Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
Jak poznat její vsi i bárku? x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
Přemístit stačí lávku v parku, Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
aby už cize na nás zel. Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
 Proměna, byť ji podvědomí Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
už v činech našlo, je dál snem... x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8
Snem tragédie, jež se lomí x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
jen jinak nocí, jinak dnem. x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8
Šílenství její věrnost hledá Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
a po stranách jen sen se zvedá. x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
Jsme jeho nebe, jeho zem. x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8

S trefícím tyfem pospíchají	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
sedmimílové boty blech.	
Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
Sotva se děti rodit zdají,	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
už ke křtinám si granát leh.	
x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8
A do kožíšin hindernisů	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
krk vhalila si za předpisu	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
lafeta, dbalá o svůj dech.	
Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8

Zpěv tříkrálový (napsáno 1938–1939)

Poému *Sen* (napsáno 1939) bychom mohli charakterizovat jako apokalyptickou noční můru, jež zobrazuje okupovanou Prahu. Rovněž tuto poému zařadil Červenka do kapitoly o čtyřstopém jambu, v oblasti její rytmické výstavby můžeme tedy opět vycházet z jeho rozborů: „Noční vize *Snu* z dubna 1939 s tématem okupovaného města ruší tematické oddíly a je prezentována jako nečleněný proud 36 nečíslovaných strof; strofa je tedy jedinou vyšší jednotkou kompozice. Na stupňující se tvořivost a originalitu při jejím koncipování zde mohla (ale nemusela) poprvé mít vliv čtenářská zkušenost s Horovým *Oněginem* (*Jan Houslista* ještě neexistoval). Na rozdíl od *Jana Houslisty* a ve shodě s *Oněginem* Holan zde i vždy dále zachovává jediné rýmové schéma v celé skladbě a bez odchylek. Jde o desetiveršový komplexní celek, jehož rýmy (AbAbCCdEEd) vytvářejí předpoklad pro konfrontaci úvodního a závěrečného čtyřverší (jednou se střídavým, podruhé obkročným skladem rýmů) a akceleruje osovým položením distichu; věta opět na tomto půdorysu provádí své vlastní rozvržení, které –

kromě konce strofy – nastoluje nejsilnější předěl za veršem druhým (!) a pak čtvrtým a sedmým (!).¹³⁵

Jako ukázkou cituji první dvě strofy poémy *Sen*:

To, co by v rakvi součkem bylo,

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

jak lůna tvrdne nad městem...

x|Xx|Xx|Xx|X 8 | 2 4 6 8

Jen paprskům a větru zbylo

x|Xx|Xx|Xx|Xx 9 | 2 4 6 8

ležatým písmem psáti v zem

Xxx|Xx|Xx|X 8 | 1 4 6 8

o všem, co nebe nepřijímá,

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

z čeho je boží ruce zima,

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

té ruce, jež má políti

x|Xx|Xx|Xx|X 8 | 2 4 6 8

benzínem dějin blízké časy

Xxx|Xx|Xx|Xx 9 | 1 4 6 8

a lupou hněvu sžehnout asi

x|Xx|Xx|Xx|Xx 9 | 2 4 6 8

hlad, lup a krveprolití.

Xxx|Xx|Xx|X 8 | 1 4 6 8

¹³⁵ ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, s. 249.

A toto písmo, psané na zem,	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
to písmo, slibující mstu,	
x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8
lhostejně zhltná a zvracel rázem	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
hýkavý pohyb cyklistů,	
Xxx Xx Xx X	8 1 4 6 8
ujíždějících do putyček	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
spánku a snů a pěkných líček,	
Xxx Xx Xx Xx	9 1 4 6 8
kde za pakatel můžeš pít	
x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8
a kde jsou ženy v šatech z plíšků	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
a kolem šije mají lišku	
x Xx Xx Xx Xx	9 2 4 6 8
a umějí tě pochopit.	
x Xx Xx Xx X	8 2 4 6 8

Sen (napsáno 1939)

Vydání sbírky *Chór* (napsáno 1939) z roku 1941 provázal Holan touto poznámkou: „Tyto verše byly napsány pro divadlo E. F. Buriana na podzim roku 1939 – a to na okraj hry Maeterlinckovy: *Alladina a Palomid*. Hlasatel jimi uváděl počátek a konec každého dějství.

Doplněny, aby podaly jaký taký celek, jsou verši příležitostnými...“¹³⁶ Do sbírky básník začleňuje verše poukazující na šilentví válečné doby.

V *Chóru* se střídají promluvy hlasatele a sboru v rozsahu od jedné do deseti strof, jež obsahují čtyři, pět nebo šest veršů. V každé promluvě Holan využívá vždy pouze jeden typ strof, přičemž nejčastěji se vyskytují čtyřverší a nejméně čtyně pětiverší.

Metrum sbírky tvoří pravidelný jamb, který básník narušuje pouze v případě dvou veršů. Většina promluv – celkem devět – je psána třístopým jambem, tedy zkrácenou variantou oktosylabu, zbývající čtyři promluvy pak přímo jambickým oktosylabem. Pouze velice výjimečně se objeví malá nepravidelnost – například v desáté promluvě psané třístopým jambem nalezneme rovněž jeden verš v oktosylabu a jeden v dvoustopém jambu.

Příkladem uvádím část jedné z promluv hlasatele:

HLASATEL

Jsou nářky... Smrt jde hluše...

x|Xx|Xx|Xx 7 | 2 4 6

I nutno za ní jít

x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

a zřít, jak ve předtuše

x|Xx|Xx|Xx 7 | 2 4 6

se hledají mdlé duše

x|Xx|Xx|Xx 7 | 2 4 6

a třesoucí se cit.

x|Xx|Xx|X 6 | 2 4 6

¹³⁶ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 371.

Zatímco v čase vrásky	
Xxx Xx Xx	7 1 4 6
smrt chystá sádku svou,	
x Xx Xx X	6 2 4 6
by odlila dvě masky –	
x Xx Xx Xx	7 2 4 6
já prosím vaše lásky	
x Xx Xx Xx	7 2 4 6
jít chodbou ztemnělou.	
x Xx Xx X	6 2 4 6
Tam někde v stínu věží,	
x Xx Xx Xx	7 2 4 6
kde ticho mamoní,	
x Xx Xx X	6 2 4 6
milenci naši leží	
Xxx Xx Xx	7 1 4 6
a s Astolenou střeží	
x Xx Xx Xx	7 2 4 6
je světlí démoni.	
x Xx Xx X	6 2 4 6

Chór (napsáno 1939)

Tradiční rytmické útvary, jež Holan využívá ve sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události, plně podporují sémantickou rovinu sbírek. V *Odpovědi Francii* se nejhojněji prosazuje oktosylab a jeho varianty. Verš lidové písně plně odpovídá básníkově nové roli mluvčího národního osudu. Roli hraje rovněž rýmovaný pětistopý jamb, blízký blankversu (verši dramatickému), a alexandrin, verš epický. Tyto dva rytmické útvary můžeme zajisté klást do souvislosti s tématem sbírky – dramatickými dějinnými událostmi.

Ve sbírkách *Září 1938*, *Zpěv tříkrálový*, *Sen* a *Chór* zůstává Holan u pravidelného jambického oktosylabu (případně v kombinaci s jeho třístopou variantou, jež v *Chóru* převažuje). Toto zpravidelnění a zjednodušení rytmické výstavby odpovídá též proměně ostatních rovin

Holanovy poetiky. V jeho básnickém jazyce rovněž dochází ke značnému zjednodušení, zprůhlednění – vysoká frekvence tropů zůstává, nedochází však již k takovému jejich kumulování a kombinování, jež charakterizovalo básníkův jazyk v období neosymbolismu. Díky této proměně obraznosti se básník stává v době národního ohrožení srozumitelným většinu počtu čtenářů.

3.3. Instrumentace verše sbírek *Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór*

V instrumentaci verše se oproti téměř absolutní zpěvnosti a melodičnosti *Vanutí* a *Oblouku* již ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, ovlivněné dobovou atmosférou, mírně zvyšuje frekvence kakofonie. V následujících sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a německou okupaci se potom míra kakofonie zvyšuje mnohonásobně.¹³⁷

Instrumentace verše představuje jednu ze základních součástí básnickovy poetiky. Ve sbírkách se prosazují eufonie a kakofonie vertikální i horizontální (eufonická a kakofonická výstavba často pokračuje do další strofy), asonance, konsonance, shody hlásek a jejich uskupení se kombinují se zvukovými figurami. Zvuková struktura patří mezi výrazné sémantické činitele Holanovy poezie.

Jako příklad propracované instrumentace veršů jsem vybrala část jedné strofy z poémy *Sen*:

1. a jejich vrchol, starý hrad,
2. k pranýři poutá řemen řeky...
3. Skřek havranů, skřek dávnověký,
4. ač chtivý z věků spíše brát,

1. plán: aliterace – 2. verš: pranýři poutá

2. verš: řemen řeky

2. plán: epizeuxis – 3. verš: **Skřek** havranů, **skřek** dávnověký,

¹³⁷ Ve sbírce *Chór*, verších psaných pro divadlo k Maeterlinckově hře *Alladina a Palomid*, je frekvence kakofonie přirozeně o něco nižší než ve sbírkách příměji reagujících na historické události.

3. plán: koncový rým obkročný – 1. a 4. verš: hrad x brát

– 2. a 3. verš: řeky x dávnověký

4. plán: horizontální eufonie a kakofonie – 1. verš:

– střídání samohlásek a, i/í:

a i a [í] a

– střídání souhlásek ch a r:

ch rch r r

– slabiky tar a ra[t] v těsné blízkosti:

tar ra[t]

horizontální eufonie a kakofonie – 2. verš:

– opakování souhlásky k na začátku a na konci verše:

k k

– opakování souhlásky r a její palatalizované podoby:

r ř ř ř

– opakování souhlásky n:

n n

– opakování samohlásky i/í:

[í] i i

– opakování samohlásky a/á:

a á

– opakování slabiky ře a samohlásky e (souvisí s opakováním souhlásky r a její palatalizované podoby):

ře e ře

horizontální eufonie a kakofonie – 3. verš:

– střídání slabik ek a av/áv (souvisí s 2. plánem; souhláska v a samohlásky a/á se ve verši vyskytují rovněž samostatně):

ek av ekáv [e]k

– střídání souhlásky r a její palatalizované podoby (souvisí s 2. plánem):

ř r ř

– opakování souhlásky n:

n n

horizontální eufonie a kakofonie – 4. verš:

– opakování samohlásky a/á na začátku a na konci verše:

a á

– střídání samohlásky i/í a samohlásky e:

i [í] [e] í e

– opakování souhlásky v v bezprostřední blízkosti:

v v

– opakování souhlásky s a její palatalizované varianty v bezprostřední blízkosti:

s š

5. plán: vertikální eufonie a kakofonie:

– opakování slabik tar, ra[t] a rát v 1. a 4. verši (souvisí s 3. plánem) + ve 2. verši slabika
tá

– opakování slabiky ran ve 2. a 3. verši

– opakování slabiky řek ve 2. a 3. verši + ve 2. verši slabika ře

– opakování slabiky v[je]k ve 3. a 4. verši

– sousedství hlásek [ú] a s ve 3. a 4. verši

– opakování souhláskové skupiny vr v 1. a 3. verši

– kromě opakování slabik se vertikálně opakují též jednotlivé samohlásky a souhlásky

Pravidelný koncový rým v pomnichovských Holanových sbírkách upozorňuje stejně jako využití oktosylabu na básníkův vztah k lidové poezii. Inspirace lidovými písněmi v tomto období souvisí s Holanovou rolí mluvčího národa. Na rozboru ukázky z poémy *Sen* můžeme sledovat vysokou frekvenci kakofonních skupin hlásek. Velká míra nelibozvučnosti podporuje sémantické vyznění sbírek, jejichž tématem se stala mnichovská dohoda, okupace a válka.

3.4. Výstavba rýmů ve sbírkách *Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór*

Konstantu instrumentace verše Holanových sbírek *Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór* tvoří koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují i uvnitř a na začátku veršů, někdy se jedná přímo o vnitřní nebo čelní rým.

Koncové rýmy jsou většinou dvouslabičné, roli hrají však také rýmy jednoslabičné a tříslabičné.

Ve sbírce *Odpověď Francii* se nejvíce prosazuje střídavý rým, objevuje se však rovněž rým obkročný a v jednom případě též přerývaný. Pointu závěrečných dvou strof zdůrazňuje změna rýmového schématu – jsou nerýmované, pouze jejich třetí verše pojí navzájem rým.

Naprostou většinu veršů sbírky *Září 1938* propojuje střídavý rým, výjimka nastává pouze u tří strof – v úvodní strofě nalezneme rým přerývaný a dvě pětiveršové strofy, tvořící odchylku od čtyřveršového schématu, mají výstavbu rýmů takovouto: AbCAB a AbCbC.

Pravidelné sedmiveršové strofy *Zpěvu tříkrálového* dodržují rýmové schéma AbAbCCb, podrobněji analyzuje rýmy této sbírky Miroslav Červenka ve svých *Kapitolách o českém verši*, z nichž jsem citovala v pojednání o rytmu pomnichovských sbírek.

Desetiveršové strofy poémy *Sen* dodržují rýmové schéma AbAbCCdEEd, rovněž výstavbě rýmů *Snu* se věnuje Červenka ve svých rozborech.

Čtyřveršové strofy sbírky *Chór* zachovávají schéma střídavého rýmu, pětiveršové pak kombinaci střídavého s obkročným schématem (AbAAb) a šestiveršové kombinaci sdruženého s obkročným schématem (AAbCCb).

3.5. Básnické figury ve sbírkách *Odpověď Francii*, *Září 1938*, *Zpěv tříkrálový*, *Sen* a *Chór*

a) zvukové figury

Básnické figury zvukové představují charakteristickou složku instrumentace Holanova verše, velkou roli hraje zejména anafora. Ve válečném období má často funkci zdůrazňovací, dále se samozřejmě podílí na rytmické výstavbě, kompozici textu, tvoří litanické konstrukce nebo sémantickou osu za sebou jdoucích veršů, jindy spoluvytváří gradaci. Příkladem uvádím úryvek ze sbírky *Září 1938*:

Jinak má všecko hrůza ona
a svět jí málem za vše vděčí.
Běhá k ní s léky, když snad stoná.
Krev cizích zvláště jí dobře léčí,

kev mučených, kev pod provazy,
kev bestiálních potupení,
kev, která hrůze stále schází,
kev šílenství, kev drahých snění.

Na rytmu verše mají podíl také četná epizeuxis, zdůrazňující sémantiku opakovaného slova nebo slov, například: „Zem bědná, bědná, bědná, bědná, / ale zem pouze jednou jedna / a jako jednu zřít ji chci...“ (*Sen*). V kompozici poem a básní Holan využívá rovněž další zvukové figury, objevují se například epanadiploze, epanastrofa, paronomázie atd.

V některých sbírkách hraje velkou roli refrén, vyzdvihující do popředí význam opakovaných veršů nebo strof, obzvláště opakují-li se celé strofy vícekrát a navíc na význačných místech textu, jež sama o sobě kladou na sémantiku veršů patřičný důraz. Ukázkou uvádím poslední dvě strofy z poémy *Sen*, u obou strof dochází k opakování – první strofa závěru *Snu* tvoří zároveň jeho strofu úvodní, nalezneme ji rovněž uprostřed textu, druhou čteme poprvé zhruba v polovině poémy:

To, co by v rakvi součkem bylo,
jak lůna tvrdne nad městem...
Jen paprskům a větru zbylo
ležatým písmem psáti v zem
o všem, co nebe nepřijímá,
z čeho je boží ruce zima,
té ruce, jež má políti
benzínem dějin blízké časy
a lupou hněvu sžehnout asi
hlad, lup a krveprolití.

Z děr orákula fičí k tomu
rady, jak skvrny pochyb smýt,
jak ucpat uši vatou hromů
a lebečně se uzavřít,
jak chránit mýty semenité

pod hlinou veršů v hloubce, skryté
všemu, co nemá prvenství
svobody, touhy, vyšších zvaní
k velkému světa zživýchvstání
při rytmu milosrdenství.

Tento kompoziční postup využíval Holan poprvé již ve sbírce *Triumf smrti* z roku 1930. Později v poémách *První testament* nebo *Terežka Planetová* se opakování určité pasáže objevuje i o několik desítek strof později, verše básník často pozmění a mnohdy pak nesou pointu některé ze sémantických rovin celé poémy – tímto způsobem dochází k jejímu zvýraznění. Tuto metodu používá potom Holan ve sbírce *Příběhy* psané v 50. a 60. letech.

b) syntaktické figury

Ze syntaktických figur se v básnickových pomnichovských sbírkách prosazuje zejména básnické přirovnání. Podobně jako v celém jeho dosavadním díle se i zde nachází buď samostatně, nebo ve spojení s obrazným pojmenováním či pojmenováními. Ukázkou uvádím verše ze *Zpěvu tříkrálového*: „Už slova děti uprchlíků / v nás mohou snout jen temný čoud. / Jsou také jako pramen vzlyků“.

c) slovosledné figury

Roli hraje zejména inverze, jež stejně jako v Holanově *Triumfu smrti* a lyrické trilogii často přispívá k zachování metra.

d) eliptické figury

Ve sbírkách se velmi hojně vyskytuje pro tohoto básníka charakteristická apoziopese, pomocí této eliptické figury podporuje Holan významovou otevřenost a bohatost své poezie. Ukázkou uvádím strofu ze šestého oddílu *Zpěvu tříkrálového*:

Vzpomínám... na tu něžnou větu...
Bylo to včera... Na horách...
Kropicí konve kulometů...

Muž, který neměl nikdy strach,
ví sotva, co je žena, vůle...
Z pozounů zvoucích pominule
hledalo drama živlů vztah...

e) myšlenkové figury

Mezi nejpodstatnější myšlenkové figury náleží nepochybně řečnická otázka. Jak jsem psala již v souvislosti s předchozími sbírkami, časté jsou obzvláště otázky vlastní, na něž básník sám hledá odpovědi. Z této skupiny figur Holan využívá hojně rovněž exklamace a apostrofy. Příklad pochází ze závěru sbírky *Září 1938*:

a básník, mrtev nebo živý,
už neví, kde má spočinouti...
Jsou ještě někde hory, nivy,
ve kterých mizíš na své pouti,

svobodně mizíš v jitra zlatá?
A ne-li, smíš pak doufat, tuše,
že existuje nějaká pátá
světová strana duše?

Jen v tu, zde vzpřímený, rád klesnu,
vy noci krásné, dni mé!
Jsme ve snu dřív než ve snu.
A bdíme dřív, než bdíme.

f) hodnotící figury

Součástí básnickova jazyka tvoří poetismy, v celém jeho díle se objevuje například slovo „lůna“. V *Odpovědi Francii* se v souvislosti s mnichovskou zradou vyskytne rovněž vulgarismus – Francii zde Holan tituluje „děvko“.

g) figury významového rozporu

Pevnou složku poetiky tohoto básníka představují figury významového rozporu, především oxymóra, ve sbírkách hrají roli též paradoxy. Podrobněji jsem se funkcí a významem tohoto typu básnických figur zabývala výše v kapitole o Holanově lyrické trilogii.

Výsledné obrazy často vznikají spojením figury významového rozporu a některého z tropů, proto budou ukázky textu následovat v kapitole o tropice básnickových pomnichovských sbírek.

3. 6. Tropika ve sbírkách *Odpověď Francii, Zář 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór*

V oblasti básnické obraznosti dochází ve sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události ke značnému zjednodušení. Díky tomu se Holan samozřejmě stává srozumitelnějším pro širší okruh čtenářů. Básník zůstává u svých základních postupů, nenacházíme však již takovou kumulaci a kombinace tropů jako v předcházejícím období neosymbolismu. Ve sbírce *Sen* – apokalyptickém obrazu okupované Prahy – se koncentrace tropů výrazně zvyšuje, Holan se však už nevrací k jejich komplikovanému hromadění a propojování typickému pro jeho lyrickou trilogii. Vyšší četnost obrazných pojmenování ve *Snu* spolu s celkově složitějším výrazem poémy *Opelík* pokládá jednoznačně za důsledek zabavení předchozí knihy – *Zpěvu tříkrálového*. Tropika a celková výstavba *Snu* musela ukrýt autorovy protiokupační názory před cenzurou a současně je přiblížit českým čtenářům.

Ve srovnání se sbírkami *Vanutí, Oblouk a Kameni, přicházíš...* se v básnickově pomnichovské tvorbě proměňuje rovněž jeho jazyk. V souvislosti s *Odpovědí Francii* píše Opelík o „zapojení prvků agitační poezie (ideologických hesel: *Hodiny neúprosně bijí / na Spasské věži; Dost, podlý světe, dost, oháňko burz a zlata!*, aktualizujících paralel: *My ovšem víme cos o Svaté / alianci*)“.¹³⁸

Již výše v kapitole o básnických figurách jsem psala o využití vulgarismu v Holanově reakci na mnichovskou dohodu. V důsledku básníkovy hněvu namířeného na zrádce, strachu o osud českého národa a země a soucitu s nevinými oběťmi válečných konfliktů se stává jazyk jeho poezie emocionálnějším – nechybí zde rozzlobené výrazy jako například *podlost, hanba,*

¹³⁸ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 33–34.

nenávisť apod. Od tohoto se pochopitelně odvíjejí rovněž oblasti, z nichž Holan pro svou obraznost čerpá – obzvláště ve *Zpěvu tříkrálovém* a *Snu* nalezneme vysokou frekvenci odpudivých, strašidelných nebo depresivních obrazů jako jsou například tyto: „Prvnička!‘ řekli o té zemi, / s vypočítaným otcovstvím. / A střísnili ji všemi šlemy / a mučili ji tím i tím, / aby, už z obav o pulz denní, / hledali něco pro dávení... / Co vydávila, patří jim.“; „A ovšem kdekdo neumytý / do soudcovských se stavěl póz. / Hned po klystýru vyšly city, / jež nadprorocky ve svůj nos / bestie žurnalismu včichla / a zhlála a potom zrychla / zvracela v národ. V jeho los.“ (*Zpěv tříkrálový*); „Kůň zapřažený do náhrobku / vzepjal se v prudkém empíru / a roztřískal jej na sta drobků, / vytušiv blízkost vampýrů, / již přísály se na podkrčí... / Krev ještě dlouho potom crčí... / I z jinochů se vyvalí... / Všichni jsou v černém... Pohled’ přeci: / Melanchlainové dávnověcí / šat stejně černý mívali.“ (*Sen*).

Současně se však v souvislosti s básnickovým soucitem s trpícími ve sbírkách nacházejí jemné obrazy plné hluboké lásky k člověku, zejména k těm nejslabším a nejbezbrannějším: „A zas: uzlíčky, žebříňáky, / písklata věčně cásající / za sukni mámy, jejíž zraky / a pohled její hořem znící // je ve všech nás, tak mimo sebe, / že osobní jen může býti.“ (*Září 1938*); „Měli jsme hlad... Už po měsíce... / Jablko jsem mu podával... / Odvrátil trochu svoje líce / a v chroptění se k stínům bral – / když náhle z heroické dáli / řek: ‚Zrovna dneska přišly šály. / Považ! Takový teplý šál!‘“ (*Zpěv tříkrálový*). Obrazy tohoto typu charakterizují pozdější Holanovu sbírku *Rudoarmějci* (1947), jejímiž hrdiny se stali prostí sovětsí vojáci.

Základní součást básnickovy tropiky tvoří metafory a metonymie. Četně se objevují metafory genitivní, například: „tmu bezpráví a otročin“, „mastný folklor lidských vin“, „suchar zvyků“ (*Zpěv tříkrálový*). Velkou roli hrají rovněž epiteta metaforická: „lidé chladní“, „přepych odestlaný“, „z černých chvil“ (*Září 1938*) apod. a metonymická: „vilnou krví“, „vesmír ve své míře zbožné“ (*Sen*), „žárlivé oko“ (*Chór*) apod.

Jak jsem psala již v souvislosti s předchozími Holanovými sbírkami, bohaté využití figur významového rozporu přímo souvisí s jeho rozpolceností mezi nicotou a „nepomíjejícím vědomím milostného vztahu poezie k životu.“¹³⁹ Někdy obrazy tvoří spojení oxymóra nebo paradoxu s metaforou či metonymií, jindy vznikají na základě přímých pojmenování. Doložím na několika ukázkách: „Je smrt a láska, každá sama, / a rvavě sní v nás o věnu“ (oxymoron

¹³⁹ FUČÍK, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich, 1994, s. 415.

+ personifikace + metonymie) [*Chór*], „Jsi budoucno, jež nenastane“ (apostrofa + oxymóron) [*Odpověď Francii*], „A ona, [...] / očarována jeho zjevy, / vědoucí tiše z panenství / a nevědoucí právě pro ně“ (oxymóron + neobvyklé použití předložky z) [*Chór*].

Podstatný prvek v obraznosti celého básnickova díla představuje personifikace, vznikající jak na základě metonymického, tak metaforického. V úryvku z druhého zpěvu skladby *Září 1938* má personifikace na několika řádcích obzvláště vysokou frekvenci, Holan zde personifikuje nejvýznamnější motivy a témata – perspektivy, čas, naději, úzkost a sen:

Co bude dnes, co zítra asi,
ptají se nové perspektivy.
Čas vytrhal si šedé vlasy,
by zdál se mlád a ještě živý.

Styděl se totiž před nadějí,
že změkčoval a dělal háčky
nad tvrdé odhodlání její,
když úzkost brala napínáčky

a vyvěsila pochybnosti
o bratrství těch na Západě...
Svoboda-nutnost, řekli prostí.
I sen to říkal, knihy hladě,

Rovněž v Holanových pomnichovských sbírkách hrají roli symboly. O jejich významu, souvisejícím s podstatou samotné věčnosti vypovídají tyto verše ze *Zpěvu tříkrálového*: „Bůh skryl se za sebe a za nic. / Už pohyb sám... byl koncem hranic, / symboly v smysl věčna zván.“

Za symbol můžeme považovat například „člověka, jenž se má teprv narodit...“ ze závěru sbírky *Zpěv tříkrálový*: „Hlas jejich třás se v dlouhé vlně / a jejich krok jsem slyšel bít / o plný kámen stejně plně, / že krokem Mágů mohl znít, / tří Mágů, jdoucích pustým věkem / na těžké cestě za člověkem, / jenž se má teprv narodit...“ Jedná se o symbol cesty za lepším člověkem, lepší budoucností, svobodou, lidskostí, životem bez válek a násilí. Celým textem prochází ústřední téma naděje – že něco takového se může vůbec uskutečnit. Současně tři mágové,

putující za „člověkem, jenž se má teprv narodit“, odkazují na biblický příběh o Ježíši Kristu, jak je ostatně již zřejmé ze samotného titulu sbírky. Přínosně interpretuje tuto sémantickou rovinu *Zpěvu tříkrálového* Jiří Opelík v pojednání o jeho posledním zpěvu: „Jako v předchozích cyklech, ale nyní bohatěji, systematictěji vstupuje do dění Holanovy skladby *velký sen* a Holan nadhazuje různé jeho podoby (jež by mohly vést k hodnotě nejvyšší, tj. svobodě): Lenin, Bakunin, Kristus, řád solidarity či bratrství, láska člověka k člověku, věčnost.“ Apoziopeze, jež sbírku uzavírá a má v ní velmi vysokou frekvenci, značí podobně jako využití symbolu významovou bohatost a otevřenost Holanovy poezie.

Další ukázkou symbolu může představovat všudypřítomná černá barva v poémě *Sen*. Symbolizuje zde smutek, temnotu, děs, strach a pochmurnou pohřební atmosféru okupované Prahy. Do černé se oblékali rovněž němečtí vojáci. Tato barva prostupuje celou poémou, souzní s jejími apokalyptickými motivy – odpornými živočichy a roztodivnými zrudnými bytostmi. Ve *Zjevení Janově* v *Novém Zákoně* čteme doslova: „slunce zčernalo jako smuteční šat“.¹⁴⁰

Charakteristický stavební prostředek básnickovy lyrické trilogie – přecházení metafory v metonymii a naopak – se vyskytuje rovněž ve sbírkách z období po mnichovské dohodě. Jedná se například o významové propojení slova z jednoho tropu se slovem z tropu druhého, tímto způsobem pak vzniká další tropus. Ukázkou uvádím dva obrazy z poémy *Sen*: „Na drobno zvětšen bacil hrůzy / chroupe si krevní oběh chmur...“ – „bacil hrůzy“ a „krevní oběh chmur“ jsou genitivní metafory, současně bacil s krevním oběhem a hrůza s chmurami mají vztah metonymický. Ve verších „To lidstvo, které k pláči nutí / křen oslav jen, strouhaný s chutí / k masu a krvi válek všech.“ je „křen oslav“ genitivní metafora, spojení „maso a krev válek“ má pak základ metonymický, zároveň slova křen a maso pojí další metonymie.

Různorodé kombinace tropů Holanovu poezii charakterizují: „Lucerna v strachu před strašidly / svěcenou křídou črtla kruh.“ (personifikace lucerny na metaforickém základě + metonymie strachu z dobové situace) [*Zpěv tříkrálový*], „A zatím město, touto dobou / už vždycky spící, jak byl zvyk, / boří se náhlou nepodobou / ve zdrcující pláč a křik“ (metonymie „spící město“ + metafora „boří se“ + metonymie zoufalých lidí v době okupace „pláč a křik“)

¹⁴⁰ *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. 12. vyd., (3. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost, 2006, s. 335.

[Sen], „Před chvílí vítr neveliký / (psán lupínkatou kurzívou)“ (epiteton metonymický „lupínkatou“ + metafora „psán kurzívou“) [Sen].

Na kompozici a sémantické výstavbě básnickových poém a sbírek se podílejí kontextové tropy – metafory, na sebe navazující metonymie nebo jejich různé kombinace, na nichž participují rovněž básnické figury. Příkladem uvádím úryvek ze *Zpěvu tříkrálového*, kde Holan v několika verších rozvíjí pomocí obrazných pojmenování a paradoxu obraz Naděje – ústředního tématu celé skladby:

Co podstatou je ducha, má-li
jen to, co z hrůzy světa zří?
Tak náhle přede mnou zde stáli
(mnou, který býval bez bratří)
ti rozbíječi věčných klecí,
ach, bez zdaru... a přeci, přeci:
bosáci Naděje, ti tři,

Naděje, která světem vane,
neviditelnost nesouc mu,
skrze niž vše se okem stane,
jež *pod víčkem jen* pozná tmu,
by jinak jas tam lásku přivál,
společnou všem, jak Lenin sníval,
ten Laplace socialismu.

Básnickovu práci s tropy se pokusím ukázat na interpretaci závěrečných dvou strof poémy
Sen:

To, co by v rakvi součkem bylo,
jak lůna tvrdne nad městem...
Jen paprskům a větru zbylo
ležatým písmem psáti v zem
o všem, co nebe nepřijímá,
z čeho je boží ruce zima,

té ruce, jež má políti
benzínem dějin blízké časy
a lupou hněvu sžehnout asi
hlad, lup a krveprolití.

Z děr orákula fičí k tomu
rady, jak skvrny pochyb smýt,
jak ucpat uši vatou hromů
a lebečně se uzavřít,
jak chránit mýty semenité
pod hlinou veršů v hloubce, skryté
všemu, co nemá prvenství
svobody, touhy, vyšších zvaní
k velkému světa zživýchvstání
při rytmu milosrdenství.

U obou strof dochází k opakování – první strofa závěru *Snu* tvoří zároveň jeho strofu úvodní, nalezneme ji rovněž uprostřed textu, druhou čteme poprvé zhruba v polovině poémy. Přirovnání měsíce k součku v rakvi hned na úvod *Snu* nastoluje pohřební atmosféru – jako by se celá poéma odehrávala v rakvi. Následující verše – „Jen paprskům a větru zbylo / ležatým písmem psáti v zem / o všem, co nebe nepřijímá, / z čeho je boží ruce zima“ připravují čtenáře na temné téma *Snu*. Hrozící válečný konflikt básník potom nazírá jako boží trest. V poslední strofě poémy však Holan píše o určité možnosti obrany a ochrany v bezvýhodné situaci, do které se národ za okupace dostává.

Básníková úloha spočívá v ukrytí nejpodstatnějších idejí do veršů – v ukrytí před cenzurou a zároveň jejich zpřítomnění českým čtenářům – vyzdvihuje zejména svobodu, volání po obnově světa – po „velkém světa zživýchvstání / při rytmu milosrdenství“. A též v Holanově poezii stále přítomné vztahování se k něčemu vyššímu, k něčemu, co nás přesahuje.

3.7. Interpretace sbírky *Odpověď Francii*

Sbírka *Odpověď Francii* představuje Holanovu bezprostřední reakci na mnichovskou dohodu a zradu spojenecké Francie. Jedná se o skladbu složenou z osmi zpěvů. Francouzský podpis mnichovské dohody charakterizuje básník jako sobecký zločin, zdůrazňuje pak „vůli k svobodě“, jež by měla být morální povinností.

Již v den podpisu, kdy sbírka vznikla, Holan Francii předpovídá, že takto amorálně získaný mír bude trvat pouze velmi krátce – to, co nastane, nazývá doslova trestem: „Nikdo se neraduj tam u vás zištnou lstí / z vteřiny ticha míru zasvěcené. / Jen zradili jste, a už trest se žene / a začne vaší podlostí.“

Do kontrastu s bolestnou přítomností staví básník svou dřívější lásku k Francii a její kultuře. V tomto období představovala Francie pro české básníky i ostatní umělce velkou inspiraci. Šlo například o surrealistické hnutí, Apollinairovo *Pásmo*, jež znamenalo zlom rovněž pro českou poetiku, nebo poezii starší – obzvláště prokleté básníky. Posledně jmenované překládal Holan do češtiny, poněkud od poloviny 30. let, kdy byl hlavním redaktorem uměleckého časopisu *Život*. Paříž básník navštívil se svou manželkou a přáteli v roce 1937. „Stýkali se tam s Josefem Šímou, Janem Zrzavým a Bohuslavem Martinů. Chodili často do Louvru, byli ve výstavní síni Orangerie, ve známé hale Pleyel, kde měl koncert ze svých skladeb Bohuslav Martinů, v cirkuse Médrano, ve Versailles, navštívili katedrálu v Chartres.“¹⁴¹ Holan se tedy ptá: „Jak to, co bylo zpěvná výška, / zahnatí z mysli, z citů mých?“

Vyjednáváním s Hitlerem se pro básníka Francie automaticky stává spoluvíníkem na utrpení nevinných obětí fašismu. Ve třetím zpěvu skladby nalezneme verše pojednávající o dětech zemřelých za španělské občanské války.

Rovněž v dalším zpěvu Holan zdůrazňuje, že se nejedná pouze o naši zemi – „o cár domoviny“. Již v *Odpovědi Francii* se objevuje v kontrastu ke zradě spojenců Naděje, psána s velkým počátečním písmenem: „Spíš tebe volám, noci odvěká, / by matky jinak Nadějí se chvěly. / Neb v šesti dnech jsme ještě, které předcházely / stvoření člověka.“ Později je Naděje tematizována také v *Září 1938* a stává se ústředním tématem *Zpěvu tříkrálového*.

¹⁴¹ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 367.

Básník oceňuje čestnost těch Francouzů, kteří dali najevo jasný nesouhlas s mnichovskou dohodou. Současně jim vyjadřuje v podstatě soucit a lítost – jejich zemi charakterizuje obrazy plnými oxymor: „Vždyť prapor jsi, jenž hanbě zvyká, / jsi bez slyšení hlas. // Jsi budoucno, jež nenastane, / posmrtná míra zbabělé. / To, že dnes zrovna vítr vane, / formuje cáry tvé.“ Francii Holan oslovuje přímo „děvko“.

Jak jsem již zmiňovala, podstatnou součástí *Odpovědi Francii* tvoří též ideologická hesla, například verše „Hodiny neúprosně bijí / na Spasské věži“, odkazující na naději, již básník vkládá do Sovětského svazu.

Přestože se Holanova poetika zjednodušuje, zprůhledňuje, rovněž v této sbírce hraje roli antická mytologie. Francouze básník přirovnává k „potomkům Zasetých“, máje na mysli mýtus o Kadmovi, jenž zabil posvátného hada a zasel v poli jeho zuby – z těch poté vyrostli bojovníci, jež se navzájem pozabíjeli, zůstalo pouze několik nejsilnějších: „Ač Kadmos nemínil tě zrovna v plánech svých, / přec z dračích zubů jsi a zběsilost je svatá / potomkům Zasetých.“

V posledním zpěvu *Odpovědi Francii* Holan formuluje základní morální tezi: „Je bolest, nenávist, / jsou pochyby, je bezmoc, / je skleslá temnota, / a přece máš být čist.“ Vyzdvihuje hodnotu ducha, přičemž slovo duch zdůrazňuje kurzívou. V následující básníkově sbírce *Září 1938* básník přímo formuluje své útočiště jako „pátou světovou stranu duše“.

3.8. Interpretace sbírky *Září 1938*

Tématem sbírky *Září 1938* se stala těžká situace českého národa v září roku 1938 – zejména mobilizace armády a následné obsazení Německu odstoupeného pohraničí, závěrečná báseň pak pojednává o přesunutí Máchových ostatků z Litoměřic do Prahy.

Sbírku tvoří celkem devět básní. Úvodní báseň s titulem Docela prostě pojednává o lidské touze po klidu a štěstí v kontrastu s tragickou přítomností: „Není to dávno, co jsi sníval / o tichých dnech, jež nutí osud, / by pomoh nám a to nám přivál, / čím nestvoření jsme snad dosud.“

Druhou báseň cyklu nazval Holan Pochybnosti – otázky vzbuzuje zejména nejistá budoucnost: „Co bude dnes, co zítra asi, / ptají se nové perspektivy.“ Básník personifikuje čas, naději a úzkost. Naděje představuje zásadní téma rovněž v *Odpovědi Francii* a *Zpěvu tříkrálovém*. Úzkost způsobují právě ony pochybnosti z názvu básně – „pochybnosti / o bratrství

těch na Západě...“ V těžkých časech českého národa Holan zdůrazňuje více než kdy jindy jedny ze základních hodnot – svobodu a solidaritu. Odkazuje na citát o „svobodě jako poznané nutnosti“ pocházející původně od Benedikta Spinozy, holandského filozofa ze 17. století, hojně pak připisovaný Karlu Marxovi.

Třetí báseň nese již titul Mobilizace. Všední dění nočního města přerušuje náhle prostřednictvím rádiového vysílání vyhlášená všeobecná mobilizace. Došlo k ní 23. 9. 1938 ve 22:30. Básník vyzdvihuje opět bratrství všech lidí odhodlaných bránit své domovy: „do jednoty i bdící zvedne: / hlas jediný u přijímačů / v bratrství sepjal ohrožené.“ Objevují se temné obrazy s tematikou smrti: „Neslyšel nikdo, kterak chystá / k transfúzi stínů živá těla.“ Velikost právě se odehrávajících dějinných okamžiků charakterizují Holanovy verše o věčnosti chystající se sestoupit na zem a připomenutí trojských mýtů: „[...] když se věčnost časem / k Nazemivzetí odhodlává. / To potom něco z Tróje vlá sem / a udělá se z toho hlava.“

Čtvrtou báseň pak autor pojmenoval přímo Noc z Íliady – jedná se nepochybně o noc, kdy došlo k vyhlášení mobilizace – bájnou noc, kdy se vše dalo do pohybu. Básník její velikost vystihuje ohromujícími silně působícími obrazy: „Taková noc, noc z Íliady, / v níž stromy jdou a kráčí hory, / v níž hromující mýtus mladý / nabíjí akumulátory // budoucích zpěvů, o nichž víte, / že jsou a teprve se dějí, / v níž jako v kouli obrovité / se nohy nebes kutálejí“. Dějiny píšou nové mýty – „budoucí zpěvy“ a obyčejní lidé se díky své statečnosti stávají jejich hrdiny. Důraz se opět klade na morální pevnost: „Taková noc jen jednou vane / a její van *jen slabé* sklání.“

Justl se ve své *Holanianě* věnuje roli dramatickosti v Holanově díle: „Holanova poezie je plná dramatického napětí. Jak v lyrice, tak především v útvarech epickolyrických. Jeho příběhy, počínaje *Terezkou Planetovou*, jsou svým způsobem tragická dramata. Drama je hledání. A je také řešení, nalézání.

V tomto smyslu je dramatem v Holanově poezii i *Září 1938*, *Zpěv tříkrálový*, *Sen*, dramatický je i základ *Odpovědi Francii*. Leč tu byla dramatická především sama realita, drama se odehrávalo už předem v životě čtenářově, dramatický byl tedy jeho prvotní přístup. Básník jej konkretizoval, vyslovoval.¹⁴²

V páté básni s názvem Před náletem se poprvé objevuje paradoxní výrok, který potom celou sbírku uzavírá: „[...] v snu jsme dřív než ve snu, / a bdíme dřív, než bdíme.“ Výrazný

¹⁴² JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 17.

motiv představuje zatemnění oken před očekávaným náletem: „Pak zhasla světla před náletem... / Mdlá nekvašená okna zhasla... / Vymřelost přistoupila k dětem / a *nevěděla*. Pak se trásla“. Do kontrastu s temnou atmosférou očekávání války staví básník něžný obraz spících dětí, absurditu skutečnosti, že se jich válečná hrozba rovněž týká, pak vyjadřují závěrečné verše básně: „Leč děti spaly... jako pusy. / Zdá se jim, čímž květ to smyje, / když v těchhle tmách, ač nerad, musí / kominík vrazit do lilie.“

Šestá báseň *Boj s ničím* popisuje čekání vojáků na nepřítele, který nepřichází: „Muž s mužem pohřben do cementu / pevnůstek, v kterých pro smrt zbylo / dost místa ještě, které vítá...“ Refrérovitě se navracejí verše přirovnávající noc vyhlášení mobilizace k mytické noci z *Íliady*, boj s nepřítomným nepřítelem pak Holan připodobňuje ke slavnému donu Quijotovi: „Taková noc, noc z *Íliady* / [...] Ale stále poté / jí svědek-píseň zbývá k vroucnu. / Má velikost, že jak don Quijote / po boji *s ničím* stoupá v jsoucnu“.

Šedmá báseň s titulem *Uražení a ponížení* připomíná zradu Francie – podpis mnichovské dohody. Slova „uražení a ponížení“, bezpochyby odkazující na stejnojmenný Dostojevského román, se v podobě litanické konstrukce opakují v závěru téměř všech strof.

V osmé básni nazvané *Okupace*, věnující se útěku obyvatel z Německu odstoupeného pohraničí, předjímá básník pojmenování, kterým Češi později nazývali až obsazení celé země (15. 3. 1939). Personifikace hrůzy spolu s litanickou konstrukcí vytvořenou anaforickým opakováním slova *krev* evokuje atmosféru okupované země: „Jinak má všecko hrůza ona / a svět jí málem za vše vděčí. / Běhá k ní s léky, když snad stoná. / Krev cizích zvláště ji dobře léčí, // krev mučených, krev pod provazy, / krev bestiálních potupení, / krev, která hrůze stále schází, / krev šílenství, krev drahých snění.“ Holan zobrazuje spěšný odchod Čechů ze Sudet, pozornost soustředí zejména na nejslabší a nejbezbrannější: „A zas: uzlíčky, žebříňáky, / písklata věčně cásající / za sukni mámy, jejíž zraky / a pohled její hořem znící // je ve všech nás, tak mimo sebe, / že osobní jen může býti.“

Celou sbírku uzavírá *Návrat Máchův*, ostatky jednoho z nejvýznamnějších českých básníků byly převezeny z Litoměřic do Prahy těsně před příchodem německých vojáků 1. 10. 1938. Později – 7. 5. 1939 došlo k jejich slavnostnímu uložení na Vyšehradském hřbitově. Holan opět využívá motivů z antické mytologie, pro český národ tragickými dějinnými událostmi se budí Erinye – bohyně pomsty a kletby: „Tak vzbudily se Erinye / okamžikem před okupací / a ženou jeho kosti [...]“ Máchova poezie představovala pro celé básníkové dílo jednu

z největších inspirací, ať už v oblasti poetiky nebo sémantické roviny, rozkročené mezi silně pociťovanou existenciální úzkostí a fascinací životem. Na konci básně dochází k určitému ztotožnění obou básníků – rovněž Holan hledá nové útočiště v situaci, kdy jeho rodná země přestává být bezpečnou. Jako jediná možnost se mu v souladu s podstatou celého jeho díla jeví duševní svět člověka:

a básník, mrtev nebo živý,
už neví, kde má spočinouti...
Jsou ještě někde hory, nivy,
ve kterých mizíš na své pouti,

svobodně mizíš v jitra zlatá?
A ne-li, smíš pak doufat, tuše,
že existuje nějaká pátá
světová strana duše?

Jen v tu, zde vzpřímený, rád klesnu,
vy noci krásné, dni mé!
Jsme ve snu dřív než ve snu.
A bdíme dřív, než bdíme.

Duševní rovinu našeho bytí básník tematizuje ostatně již v *Odpovědi Francii*, jak jsem zmiňovala výše, a později ve *Zpěvu tříkrálovém*. Vztahování se k něčemu vyššímu, k něčemu, co nás přesahuje, tvoří potom pointu *Prvního testamentu* (1940): „Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach, nikdy nedostaví.“ Justl vystihuje Holanovu poezii doslova jako: „filozofii, která se utekla do poezie“.¹⁴³

¹⁴³ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 122.

3.9. Interpretace sbírky *Zpěv tříkrálový*

Sbírka *Zpěv tříkrálový* nese podtitul „Památce mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“. Tři mágové vyprávějí o válečném utrpení těchto zemí. Bezpráví, které potkalo naši zemi ze strany agresivního Německa, tvoří součást celosvětového zla, vůči němuž je třeba hledat obranu. Básník charakterizuje obecné příčiny válečných konfliktů a snaží se z jejich hrůzné reality najít východisko, naději na proměnu světa. Sbírka se člení do sedmi oddílů – zpěvů.

Úvodní oddíl *Zpěvu tříkrálového* přináší obraz naší země po mnichovské dohodě. Holan vystihuje situaci v nepříteli znásilňovaném Československu pomocí obraznosti plně přizpůsobené zobrazované realitě: „Prvnička!‘ řekli o té zemi, / s vypočítaným otcovstvím. / A střísnili ji všemi šlemy / a mučili ji tím i tím, / aby, už z obav o pulz denní, / hledali něco pro dávení... / Co vydávila, patří jim.“ Mezní situace vede básníka k otázkám týkajícím se témat konstantně přítomných v jeho díle: „Co je to duch a co je klid? / Být mrtev, mrtev, mrtev? Ba ne.“

Podobně jako *Září 1938* i tato sbírka obsahuje časová určení – ve druhém zpěvu „Do oken třískal listopad...“, ve třetím „Do oken sněžil prosinec...“ Podstatný motiv tvoří děti obyvatel Sudet, kteří byli nuceni opustit své domovy: „Už slova *děti uprchlíků* / v nás mohou snout jen temný čoud. / Jsou také jako pramen vzlyků“. Téma tajemství, poznání a poznávání, jež hraje v Holanově poezii velmi významnou roli, se objevuje rovněž zde – ve sbírce reagující na politické události: „I v tom, co můžem poznat, brání / se tajemství, až trpíme... / Že po takovém rozedrání / žijeme ještě, že tu jsme, / má pevný smysl, jenž nás učí, / jak z jistot hanby, octa, žluči / vykoupit ducha v *jeho mé*.“

Promluva lyrického hrdiny se postupně střídá s promluvami třech mágů, jejichž země – Habeš (Etiopie), Španělsko a Čína měly v posledních letech velice podobnou zkušenost války zapříčiněné fašistickým nebo nacistickým agresorem. Střídání promlouvajících hlasů, podílejících se na výstavbě básnického textu, hraje později velkou roli v básnickových *Příbězích*, *Noci s Hamletem* nebo *Noci s Ofélií*. O polyfonii v Holanově poezii přínosně psala Sylvie Richterová: „Tam, kde zaznívá hlasů víc, dochází opět k pohybu, který ve spirále proniká do různých významových rovin: tak jako se zvrstvují a vzájemně přerůstají paradoxy, tak se i hlasy v polyfonických textech doplňují, odrážejí, vzájemně vyvracejí a opět potvrzují, přičemž často žádný z nich nemá ani poslední slovo, žádný si nepřivlastňuje definitivní pravdu a nepředstavuje

poslední autoritu, za každým tvrzením jako by se přinejmenším rozevíral ještě další prostor ticha, odkud můžou vzejít další hlasy. Výpověď často končí otazníkem nebo třemi tečkami, nedořečeností či zpochybněním. [...] Význam polyfonie není kvantitativní, není extenzivní, nejde o to, kolik jakých hlasů v básních promluví, básník hledá mimo mluvčí, hledá hlas, který nikomu nenáleží jako nikomu nenáleží pravda.¹⁴⁴ Ukázkou polyfonie představují například verše tematizující naději, jež cituji v závěru kapitoly.

Obrazy utrpení a smrti nevinných lidí ve *Zpěvu tříkrálovém* mají místy až naturalistický charakter, zdůrazňující absurditu a krutost válek. Příkladem uvádím verše popisující smrt dívky prodávající pomeranče: „oranže kladla do ošatky. / Pak, jako když ji někdo zve, / sedla si vedle ve stín sladký / a s nožem v čisté ruce své / už chystala se za pohody / do půlky skrojít ony plody / na důkaz, že jsou krvavé. // Vtom nálet... A už jako s cívky / padoucí přízi dolů stfás... / Jak anděl vznes se zjev té dívky / a vrátil nám jen prs a vlas. / A oranže, ač neskrojeny, / rděly se krví oné ženy, / ach, na důkaz, ach, na důkaz, // že jsou z těch sladkých, zvláště jemné...“

Básnické figury založené na opakování zdůrazňují neodbytnou otázku „k čemu?“ v souvislosti s oběťmi válek: „Jsou chvíle, kdy se tážeš: K čemu? / A trpný soucit v tebe dých. / K čemu jsou mrtví nemrtvému? / K čemu knoflíky na mrtvých? / Chci jaro zřít, jak třese jezy, / do kaše vesnic míchá bezy / a potácí se vůní z nich!“ Druhá část strofy pak vyjadřuje bolestnou touhu po „obyčejných“, za míru naprosto samozřejmých, věcech.

V rozhovorech se třemi mágy hledá básník příčiny a viníky nesmyslného zabíjení – kritizuje materialistickou společnost, lidskou chamtivost a žravost, „lačnou“ civilizaci, kde chybí duchovní hodnoty, jež Holan ve svém díle neustále zdůrazňuje: „„Hled’,“ pravil mi z nich onen prvý, / spíš vběhlý nežli rostlý v šat, / z džinů jen ten se sytí krví, / jenž nemá fantazii rád, / jenž mlsné sliny polykaje, / zří maso jen, tam kde jsou báje, / kodakem míří do najád // a poezii zná jen z palem, / jež užitkovou mají ctnost... / Člověk by potom řekl málem, / že snad už není budoucnost, / že po všem nebi bez zázračna / civilizace vaše lačná / rozestře umělý svůj chvost. // Umělý... Odtud ony křeče.“ Další důvod vzniku válečných hrůz představují nepochybně politické ideologie: „Ničivý sen i sebe ničí...“

Současně se v oněch rozhovorech se třemi mágy Holan pokouší najít naději na lepší budoucnost v podobě života ve svobodě, bez válek a násilí. Zdůrazňuje důležitost lidské

¹⁴⁴ RICHTEROVÁ, Sylvie. Polyfonie v poezii Vladimíra Holana. *Česká literatura*. 1992, roč. 40, č. 4, s. 387.

solidarity, nastoluje téma revoluce, socialismu, v souvislosti s kterým se mu jako velký myslitel jeví Lenin: „by jinak jas tam lásku přivál, / společnou všem, jak Lenin sníval, / ten Laplace socialismu.“ Zároveň však básník přemýšlí rovněž o Bohu a Kristu – kdyby viděli, co se děje, zakročili by? „Má-li snad Kristus sestoupiti / do pekel ještě jedenkrát, / pak naše zem má dosti sítí, / by zdržela jej hloub se brát. / To potom stane, slyšet moha, / jak černou vysilačku Boha / zběsile ruší ten náš chvat. // Co by as řekl době slepé, / kdyby tak viděl tento host, / jak moc se dobývá, či lépe: / uchvacuje... Řekl by: Dost!?“ Holan se přímo ptá, jak dlouho se ještě Bůh bude na válečné násilnosti dívat – „Kdy vstane, hněvem opojen?“ Otázka víry tvoří konstantní součást básnickova díla, jeho výroky k tomuto tématu cituje Justl ve své *Holanianě*: „V Holanovi se po celý život odehrával zápas o Boha. Sám ho pojmenoval slovy: ‚Být ve víře proti víře.‘ Jindy říkal: ‚Jsem v průvanu.‘ A někdy býval zoufalý: ‚Nemám ujištění.‘ ‚Kdybyste byl ujištěn, přestanete psát.‘ ‚Uhodil jste hřebík na hlavičku. Potvrzují.“¹⁴⁵

Přes propagaci socialismu, bratrství a lidské solidarity, zůstává pro Holana stále velmi podstatný jeho „ostrov Isola“: „A přece... ani revoluce / samoty nezbavuje nás...“ Básník také varuje před tím, co podle něj rozhodně řešení nepředstavuje – před snahou dosáhnout lepšího světa pomocí diktátorského režimu: „*Musit* (v opaku k poezii), / toť *donucená* budoucnost“. Přesvědčuje čtenáře, že cestu ze zla a teroru představuje pouze osobní zodpovědnost každého jednotlivce: „Zabítí v sobě šelmu, jaký, / ach, jaký úkol pro zázraky! / *U sebe začít, v sobě, víš?*“

Holan symbolicky staví kulisu k smutnému vyprávění třech mágů: „Nad námi noc... Noc lidožrout...“ V závěrečném zpěvu ovšem již „Svítilo velce velkým snem“ – velký sen zde znamená básnickovu představu budoucnosti lidstva v míru a svobodě. Tři mágové putují za „člověkem, jenž se má teprv narodit“, jak jsem již zmiňovala v kapitole o tropice Holanových pomnichovských sbírek, jedná se o symbol lepšího člověka – lidstva bez válek a násilí. Že jde o cestu navýsost významnou, dalo by se říci až posvátnou, značí aluze obsažená už v titulu *Zpěvu tříkrálového*, jež přirovnává tři mágy k novozákonním třem králům putujícím za Ježíšem Kristem. Naděje, psaná s velkým počátečním písmenem, tvoří ústřední téma sbírky. Hrála ostatně velkou roli již v obou předchozích sbírkách – *Odpovědi Francii* a *Září 1938*. Úryvek pochází ze závěru *Zpěvu tříkrálového*:

¹⁴⁵ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 166.

[...]

Že ještě žijem!... Co to dělá?

Naděje? Nebo přízraky?

„Naděje!“ řekly mi tři stíny
v noc, rozhodnutou odeplout.

„Přízraky!“ děl mi pocit jiný,
jenž uprechlíky zřel a čoud.

„Naděje!“ řekly stíny znova:

„Pij její hořkost a živ slova,
ta: nikdy nezapomenout!

3.10. Interpretace sbírky *Sen*

Poéma *Sen* vychází v dubnu roku 1939 jako Holanova bezprostřední reakce na nacistickou okupaci Československa. Můžeme ji vystihnout několika slovy jako apokalyptickou noční můru, která zobrazuje okupovanou Prahu. Pestrou škálou obrazů a motivů zde básník vykresluje tíživou atmosféru strachu a odpor pocíťovaný k německým vojákům. Uveřejněním textu, jež se podařilo vydat navzdory cenzuře, prokázal Holan velkou statečnost. Velice pozitivně sbírku hodnotí rovněž autorův současník František Hrubín: „Básnické dílo je vždycky zároveň velkou laboratoří. Doložme si to třeba na Holanovi, na jeho básni *Sen*, jejíž politický význam nebyl dosud dost oceněn (byla napsána v dubnu 1939, v druhém měsíci okupace) a jejímž uveřejněním dával básník v zástavu vlastní život. Básník musel jedněm uším významy své skladby skrýt a druhým nebývale odkrýt. To byl velký pokus, snad první v naší poezii. Ale všichni jsme jasně rozuměli té zvláště realistické básni, která se hemžila protinacistickými invektivami a jejíž závěr jako bleskem osvítil cestu ‚k velkému světa zživýchvstání‘.“¹⁴⁶

Titul sbírky *Sen*, jak upozorňuje Opelík, umožňuje Holanovi vzbudit v cenzorech dojem, že se v poémě jedná o neskutečný – snový svět, nikoli o boj proti okupantům. *Sen* hrál zejména díky surrealistickému hnutí v literatuře 30. let velkou roli, takže sbírka s takovým názvem nepůsobila nijak zvláště.

¹⁴⁶ HOLAN, Vladimír a JUSTL, Vladimír, ed. *Bagately: sebrané spisy*. Sv. 11. Praha: Odeon, 1988, s. 373.

Hned úvodní strofa poémy nastoluje pohřební atmosféru: „To, co by v rakvi součkem bylo, / jak lůna tvrdne nad městem... / Jen paprskům a větru zbylo / ležatým písmem psáti v zem / o všem, co nebe nepřijímá, / z čeho je boží ruce zima, / té ruce, jež má políti / benzínem dějin blízké časy / a lupou hněvu sžehnout asi / hlad, lup a krveprolití.“ Přirovnání měsíce k součku v rakvi vyvolává dojem jako by se *Sen* odehrával přímo v rakvi. Hrozící válečný konflikt se básníkovi jeví jako boží trest.

Pohřební motivy procházejí celou poémou – zní zde pláč a křik, „přízrak kutálí pohřební věnce“, „Štěkání lišek šíšečkuje / pohřební stuhy na rakvích.“, je cítit „dech umrlčiny“ a vše zahaluje všudypřítomná černá barva.

Z veršů, popisujících prostředí, kde se *Sen* odehrává, čtenáři jasně poznají, že se jedná o Prahu. Ta se, oděná v černá sukna, změnila ve skličující město, nad nímž se však stále tyčí jeho symbol – Vyšehrad: „Bez oddechu a stále v chůzi / tma žene stavby do figur / a žene tam i stromy z dáli / a uličky a sloupy, skály – / a jejich vrchol, starý hrad, / k pranýři poutá řemen řeky... / Skřek havranů, skřek dávnověký, / ač chtivý z věků spíše brát, // bubny a černá sukna hází / na hypnotizovaný čas“.

Černá barva hraje v poémě velice podstatnou roli – stává se symbolem, jenž v sobě nese množství sémantických rovin – zármutek, zděšení, temnotu... Současně jde rovněž o barvu smutečního – pohřebního šatu a barvu uniforem německých vojáků. Černá figuruje též v biblické Apokalypse. Verše „Melanchlainové dávnověcí / šat stejně černý mívali.“ vysvětluje po válce literární kritik J. Janů takto: „Podle vlastního básníkova sdělení je toto označení jakási ‚mytologická lest‘ k odvrácení pozornosti a jméno jest čisti prostě jako ‚černošatníci‘.“¹⁴⁷

Kromě lidí oblečených do černého *Sen*, a tedy okupovanou Prahu, obývají roztodivné zruďné bytosti – objevuje se zde například obrovitý mim, démoni, smrtky a přízraky. Co se týká lidí, pocházejí často z okraje společnosti jako třeba prostitutky, žebráci, opilci nebo různě postižení. Dále ve sbírce nacházíme odporná stvoření nebo zvířata symbolizující temnotu – havrany, upíry, krysy, hmyz... Obzvláště děsivé postavy pak představují nepochybně „porodní báby nicoty“. Lidé nabývají v poémě doslova snové podstaty – Holan je vystihuje jako „křížence času s obrazy“, ke slovu tak zase přichází básníkovo konstantní téma – prchavost a pomíjivost našeho bytí.

¹⁴⁷ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 45.

Atmosféru strachu z války Holan vystihuje rovněž ohromujícími obrazy celosvětového politického dění: „Národy dupou... Zříš je pádit“. Motivy smrti pak básník zesiluje použitím různých básnických figur a tropů, například pleonasmu: „ve všech krocích jdoucích sem / lze vidět mrtvých umírání“ nebo genitivní metafory ve spojení s metonymií: „křen oslav jen, strouhaný s chutí / k masu a krvi válek všech.“ apod. Zoufalou situaci českého národa vystihují tyto verše ze závěrečné části poémy: „Ne zánik ještě a už bezživotí, / toť, co v nás lká, toť, co v nás lká.“

Básníkovu obraznost často inspirovaly konkrétní historické události, podrobněji se o nich zmiňuje Opelík: „Mnohé zběsilé obrazy *Snu*, operující nástroji vojenských kapel, vlajkami a prapory, jízdou na koních i bicyklech, vznikly zřejmě bezprostředně pod dojmem okázalé vojenské přehlídky pražské posádky wehrmachtu konané na Václavském náměstí 19. 3. 1939 [...].“¹⁴⁸

V poémě se vrací Holanova otázka ze sbírky *Zpěv tříkrálový* – vidí Bůh, co se děje? Ve *Snu* ji básník propojuje s verši odkazujícími na Máchu, jež vyjadřují jeho vztah k ohrožené vlasti: „Zem bledná, bledná, bledná, bledná, / ale zem pouze jednou jedna / a jako jednu zřít ji chci... / Bože, zda zříš ji též, jak leží? / Či přes tvou četbu lidé běží / co knižní štírci maloucí?“

Poéma tematizuje opět základní hodnoty, které Holan zdůrazňuje napříč všemi svými sbírkami, reagujícími na mnichovskou dohodu a události po ní následující – bratrství, svobodu a vztahování se k něčemu vyššímu, co nás přesahuje. Pokud se jedná o víru v Boha, také zde, stejně jako v celém básnickově díle, zaznívají pochybnosti a otázky. Příkladem uvádím verše ze závěru *Snu*: „Proč žádá telefonistka / nás nespojí s tím přes-naproti?“

Básníková úloha v těžké dějinné situaci je jednoznačná – chránit tyto hodnoty a prostřednictvím poezie k tomu rovněž vyzývat ostatní. Básnickou tvorbu pak Holan v poémě charakterizuje následovně: „Ach, čas a obraz, obraz, slovo: / troseční právo básníkové / sbírat k nim rámy na hrázi, // na hrázi božských ztroskotání / prkýnka, která šplíchl sem / dar milosti svou tajnou dlaní, / zvědavý, co z nich stvoří zem...“ Básník opět zdůrazňuje ukotvení poezie v realitě, „obrazy“ již existují – jeho poetika k nim pouze „staví rámy“.

¹⁴⁸ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004, s. 45.

Závěr *Snu* tvoří dvě strofy, jež se v textu opakují, jde o již citovanou strofu úvodní a strofu z prostřední části poémy. Ta obsahuje pointu celé sbírky, podobně jako ve *Zpěvu tříkrálovém*, se jedná o touhu po obnově světa:

Z děr orákula fičí k tomu
rady, jak skvrny pochyb smýt,
jak ucpat uši vatou hromů
a lebečně se uzavřít,
jak chránit mýty semenité
pod hlinou veršů v hloubce, skryté
všemu, co nemá prvenství
svobody, touhy, vyšších zvaní
k velkému světa zživýchvstání
při rytmu milosrdenství.

3.11. Interpretace sbírky *Chór*

Jak jsem již zmiňovala v úvodu kapitoly, verše obsažené ve sbírce *Chór* (napsáno 1939) z roku 1941 psal Holan pro divadlo E. F. Buriana k Maeterlinckově hře: *Alladina a Palomid*. Maurice Maeterlinck byl belgický symbolistický dramatik a básník, osudovost a tragičnost jeho *Alladiny a Pallomida* se velice podobá Holanově epice v *Příbězích*. Holanovými verši uváděl hlasatel v divadle počátek a konec každého dějství. Básník je později pro vydání sbírky ještě doplnil, aby tvořily celek.

Maeterlinckovo drama vypráví o tragické lásce Alladiny a Palomida. Alladinu miluje král Ablamor, na hrad však přijíždí snoubenec jeho dcery Astoleny Palomid a rovněž se do Alladiny zamiluje. Ta jeho lásku opětuje. Starý král milence ze msty uvrhne do temné jeskyně, kde se napijí otrávené vody. Král zešílí a uprchne z hradu, Alladinu a Palomida zachrání Astolena s Palomidovými sestrami. Podmínkou jejich uzdravení je však naprostý klid, musí být tedy každý zvlášť ve svém pokoji. Milenci ale blouzní a volají na sebe, nakonec umírají. Astolena s Palomidovými sestrami vcházejí k němu, dveře se za nimi zavřou. Nezbyvá nikdo, kdo by vešel k Alladině, do jejího pokoje zůstávají dveře dokořán otevřené.

Ve hře se objevují symboly, důležitou roli hraje v různých momentech například číslo tři. Dalším příkladem symbolu může být Alladinin beránek, jenž padá do jeskyně s otrávenou vodou již na začátku dramatu, když ho vyleká Palomidův kůň apod.¹⁴⁹

Justl zdůvodňuje Holanův sklon k epice takto: „Holanova poezie je poezií vysokého napětí, je to rozhovor, věčná disputace: se světem, se smrtí, s láskou, s osudem, s člověkem – skoro se chce říci mahenovsky s člověkem ve všech situacích. A se sebou samým.“¹⁵⁰

V *Chóru* se střídají promluvy hlasatele a sboru, sbírka obsahuje celkem třináct promluv. V úvodních verších promlouvají diváci, hned první strofa poukazuje na šilentví válečné doby: „Jsou doby bez oddychu, / kdy nenasytný čas / po marmeládě hříchů / tloustne a tloustne zas // a na dotyk má ostny...“ Dále se vznášejí vážné a palčivé otázky: „Jak tedy opustit / svět tento nelítostný, / a přece žít, ach, žít?“, „Je vůbec ještě kdesi / sen zapomenutí, / sen, jenž nás vábí, děsí, / leč ničím nenutí“, „Je ještě chvíle množná, / kde žijem stvoření, / očarování možná, / leč nepokoření? // Je někde chvíle, která / ví, jak se jmenujem, / když spíme? Chvíle-dcera / všeho, co není zem?“ V otázkách nacházíme básníková konstantní témata a motivy – sen, tajemství, nepoznané a jejich opojnost – zde stvoření, vznikání a záhadný svět „za naším světem“.

Druhá báseň – promluva hlasatele přináší odpovědi na některé z otázek: „Jsou ještě sny, ó ano, / jsou ještě básníci, / a kouzlo zotvíráno / čeká jen na snící.“, „V zapomenutí bráno, / smí bytí dvakrát žít... / Jsou ještě hry, ó ano, / jen do tragična jít, // jít hlouběj do osudů!“ Hlasatel současně charakterizuje nadcházející drama, jeho významné rysy představují zejména tragičnost a osudovost.

Třetí promluva, v níž hovoří diváci, uvádí čtenáře do situace dramatu a místa, kde se odehrává: „V hádankách mluviš... Ale / rádi se dáme vést... / Už zříme park a krále / a sejčka ticho měst...“ Zároveň se vystihuje poetika doprovodných Holanových veršů a zřejmě i celého dramatu – symbolismus se vyjadřuje často nepřímou, „v hádankách“.

Čtvrtá promluva patří hlasateli a připravuje nás na temný děj hry. Nalezneme zde rovněž gnómičké výroky, jež plně významově souzní s celkem básníkovy díla: „Je smrt a láska, každá sama, / a rvavě sní v nás o věnu, / v nás, kteří jsme jen strast a drama, / katorga srdce v šachtách

¹⁴⁹ KRÍŽEK, Lukáš. *Pohádkový svět Maurice Maeterlincka*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta.

¹⁵⁰ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 16–17.

dnů! // A vše je sen a šílí všemi, / jež s nešporami vášně spjal. / Kdo zmučen říká: zdálo se mi, / jako by řek: já miloval... // Co se hřebenem reality, / když zcuchaly nám drobný klid / fantómy, kouzla, temné mýty – / když bědný, třesoucí se cit // zas musí, musí, vzlykat musí, / jsa vláčen temným osudem // [...] Jsme v zahradách, kde smrt je známá / a láska má v ní tajný vzor...“

V následujících promluvách se střídá pravidelně hlasatel s chórem, verše se vážou již konkrétněji k samotnému ději dramatu, přičemž hlasatel představuje jakéhosi průvodce, který se obrací k divákům. Příkladem cituji několik veršů z jedné z jeho promluv: „Leč, prosím, pojd'te za mnou / tím parkem PUSTNOUCÍM, / a dejte pozor tady, / ať nezraní vás bledý / keř růží trnem svým!“

Přetrvává typická Holanova obraznost, která se vyznačuje zejména vysokou frekvencí obrazných pojmenování, ukázkou uvádím několik veršů charakterizujících postavy krále a Astoleny: „Král převrácenou duši hostí / a ježiženy žárlivosti / jej rudě ženou v rudý cit.“; „I je jí dobře známa / životní velikost / anděla, jenž zní v drama / jak řeka, jako most. // Divíš se potom, že ji / přejdou či přeplavou?“

Podobně jako později v básnickových Příbězích, také zde pevnou součástí textu tvoří typické Holanovy motivy a témata, jež zasazuje do děje – například panenství: „A ona, plod i ruka Evy, / očarována jeho zjevy, / vědoucí tiše z panenství / a nevědoucí právě pro ně, / tuší a šeptá monotónně: / Smrt: to jsem já. A nesmrt: vy.“

Osudovost událostí v tragickém příběhu o lásce Alladiny a Palomida zdůrazňuje přítomnost Osudenek¹⁵¹: „Zatímco Osudeny / vlas česají si tenký / a střeží tento hrad [...]“

Také ve verších psaných k dramatu, jehož ústřední téma představuje láska, nacházíme konstantní básníkův motiv – samotu: „když divá samota / milence kouzly šálí / a pak je v smutek halí / a do všednosti zamotá.“

Pevnou součástí *Chóru* tvoří filozofické teze, způsob jejich zasazování do textu využívá Holan později rovněž ve svých *Příbězích* a velkých poémách – například v *Noci s Hamletem* nebo v *Toskáně*. Ukázkou uvádím několik strof následujících po tom, co král uvrhl milence do jeskyně: „A jsouce slepých hmatů, / zří v ručně tkaných tmách, / že jen, co nevzniká tu, / má

¹⁵¹ Josef Jungmann osudeny řadí mezi „zemské tvory vyššími fyzickými a umnými silami nadané“. In: JUNGSMANN, Josef. *Josefa Jungmanna Slowesnost, aneb, Náuka o výmluvnosti prosaické, básnické i řečnické: se sbírkau příkladů newázané i wázané řeči*. 2., opr. a rozmnožené vyd. W Praze: České museum, 1845. xxx, 836 s. Nowočeská biblioteka; č. 5.

nesmrtelný vzmach. // Ve vosku pomíjení / pracujem zas a zas. / A přec jen to, co není, / pochopí
Boha snáz. // Tak láska též se brání / žít, žítí sebe zpět... / Kdo uzřel nevznikání, / nechce už
vidět svět.“

Závěrečná promluva chóru kromě temných veršů komentujících smrt Alladiny a Palomida obsahuje opět verše týkající se válečné reality bez úcty k základním lidským hodnotám: „Je mrtva Alladina, / je mrtev Palomid. / A tragédie siná / smí křídly zalomit. / [...] svět, kde se hrůzy vlečou / z dělohy pekel všech / a kde teď trávu sečou / i na hrobech...“

3.12. Holanovy inspirace pro sbírky reagující na mnichovskou dohodu a následující historické události

V Holanových sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události pokračuje vliv Karla Hynka Máchy. Jedná se zejména o rytmickou výstavbu verše, figury významového rozporu a velkou četnost obrazných pojmenování. Závěrečná báseň sbírky *Září 1938* pak nese přímo titul *Návrat Máchův*, rovněž v poémě *Sen* nalezneme verše odkazující na Máchovu poezii. V oblasti obraznosti zůstává též vliv Jakuba Demla. Inspirace symbolismem ustupuje ve prospěch větší srozumitelnosti pro čtenáře. Přetrvává sice již zmíněná vysoká frekvence tropů, básník zde však již nevytváří jejich komplikované neosymbolistické kombinace. Holanova role mluvčího národního osudu má za následek posílení vlivu lidové poezie. Můžeme ho sledovat zvláště ve využití oktosylabu, refrénu a pravidelné výstavbě rýmů. Ve snaze povzbudit národ v těžké době vydává básník roku 1938 společně s Františkem Halasem výbor lidové poezie *Láska a smrt*.

Inspiraci dílem Velemíra Chlebnikova pro Holanův básnický jazyk se věnuje v dobové kritice Jaroslav Janů: „Jako citlivý nositel onoho infiltrovaného naturalistického děsu a dávivé inverse hrůzné ošklivosti, kterou se básníková duše naplnila, osvědčil se Holanovi jeho dlouho již pěstěný a nyní intenzitou prožitku dokonale ztvárněný ‚zaumný‘ jazyk, jazyk tvořený skladem slov, vyprázdněných od svého konvenčního významu a nabitých magismem zabsolutnělého slovního obrazu. Holan se mu učil mezi jinými příkladem i ruských imažinistů, jejichž velmistru, Velemiru Chlebnikovovi, je ‚Sen‘ také připisán. Takový zaumný, t. j. z rozumových asociací vypojený jazyk, jinak abstraktní hříčka, zřejmě ožívá jedinečnou reaktivností, je-li učiněn

průmětem silné, magicky elementární vise, a Holanovi se to básnické vítězství právě zásluhou jeho živelné invektivnosti podivuhodně zdařilo.“¹⁵²

3.13. Resumé kapitoly Dokumenty

V kapitole Dokumenty jsem se zabývala těmito sbírkami: *Odpověď Francii* (napsáno 1938), *Září 1938* (napsáno 1938), *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939), *Sen* (napsáno 1939), *Chór* (napsáno 1939). První čtyři sbírky představují Holanovu reakci na mnichovskou dohodu a následující historické události. Sbíрка *Chór* obsahuje verše, jež básník napsal pro divadlo E. F. Buriana k Maeterlinckově hře *Alladina a Palomid*. Holan do nich začleňoval též verše poukazující na šílenství válečné doby.

Vzhledem k dosavadnímu vývoji básnickova díla ve třicátých letech se mohl zdát způsob, jakým reagoval na mnichovskou dohodu, překvapivý. Poezie Vladimíra Holana, zvláště co se týká lyrické trilogie *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937), byla považována za poezii odtrženou od skutečnosti nebo dokonce skutečnost přetvářející – za poezii pro poezii. Básníkův neosymbolismus mnozí kritici pokládali za velice abstraktní a mimořádně těžko srozumitelný – potom by se snadno mohlo zdát, že Holanova poetika se proměnila od základů až v souvislosti s mnichovskou dohodou, národním ohrožením a druhou světovou válkou. Podle mého názoru je však Holanův postoj ke skutečnosti stále stejný, změna nastává jen ve způsobu jejího zpracování. V období sbírek reagujících na politické události pak jde o zápis reality v její syrové podobě. Nejedná se tedy o žádnou proměnu básníka z věže ze slonové kosti v mluvčího národa – Holanova reakce na mnichovskou dohodu představuje naopak důkaz, že v žádné věži ze slonové kosti nebyl.

Básník vydává roku 1938 společně s Františkem Halasem výbor lidové poezie *Láska a smrt*. Lidové písně představovaly pro Holanovo dílo velkou inspiraci, důvodem k vytvoření výboru však byla nepochybně rovněž snaha posílit národ v těžké době.

Sbíрка *Odpověď Francii* mohla být poprvé otisknuta až po osvobození roku 1946 v souboru *Havraním brkem*. Podobný osud potkal také *Zpěv tříkrálový* (1939), ostatní Holanovy

¹⁵² JANŮ, Jaroslav. Jinotaje v české poezii okupačních let. *Kritický měsíčník*. 1945, roč. 6, s. 228.

sbírky reagující na mnichovskou dohodu, okupaci a válečné události se podařilo navzdory cenzuře vydat.

Básníková role v tomto těžkém dějinném období spočívá v ukrytí základních hodnot do veršů – v ukrytí před cenzurou a zároveň jejich zpřítomnění českým čtenářům – zdůrazňuje v dílech z této doby samozřejmě důležitost svobody, lidské solidarity a statečnosti, tematizuje též touhu po obnově světa. A v neposlední řadě v Holanově díle konstantně přítomné vztahování se k něčemu vyššímu, k něčemu, co nás přesahuje.

Co se týká rytmické výstavby těchto sbírek, dochází k jistému zpravidelnění. Holan se zde stává mluvčím národního osudu a jeho poetika se ve všech rovinách proměňuje odpovídajícím způsobem.

Tradiční rytmické útvary, jež básník využívá ve sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události, plně podporují sémantickou rovinu sbírek. V *Odpovědi Francii* se nejhojněji prosazuje oktosylab a jeho varianty. Verš lidové písně zcela odpovídá básníkově nové roli mluvčího lidu. Prosazuje se rovněž rýmovaný pětistopý jamb, blízký blankversu (verši dramatickému), a alexandrin, verš epický. Tyto dva rytmické útvary můžeme zajisté klást do souvislosti s tématem sbírky – dramatickými dějinnými událostmi.

Ve sbírkách *Září 1938*, *Zpěv tříkrálový*, *Sen* a *Chór* zůstává Holan u pravidelného jambického oktosylabu (případně v kombinaci s jeho třístopou variantou, jež v *Chóru* převažuje). Toto zpravidelnění a zjednodušení rytmické výstavby odpovídá též proměně ostatních rovin Holanovy poetiky. V jeho básnickém jazyce rovněž dochází ke značnému zjednodušení, zprůhlednění – vysoká frekvence tropů zůstává, nedochází však již k takovému jejich kumulování a kombinování, jež charakterizovalo básníkův jazyk v období neosymbolismu. Díky této proměně obraznosti se básník stává v době národního ohrožení srozumitelným většinu počtu čtenářů.

V instrumentaci verše se oproti téměř absolutní zpěvnosti a melodičnosti *Vanutí* a *Oblouku* již ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, ovlivněné dobovou atmosférou, mírně zvyšuje frekvence kakofonie. V následujících sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a německou okupaci se potom míra kakofonie zvyšuje mnohonásobně. Ve sbírce *Chór*, verších psaných pro divadlo k Maeterlinckově hře *Alladina* a *Palomid*, je frekvence kakofonie přirozeně o něco nižší než ve sbírkách příměji reagujících na historické události.

Instrumentace verše představuje jednu ze základních součástí básnickovy poetiky. Ve sbírkách se prosazují eufonie a kakofonie vertikální i horizontální (výstavba často pokračuje do další strofy), asonance, konsonance, shody hlásek a jejich uskupení se kombinují se zvukovými figurami. Zvuková struktura patří mezi výrazné sémantické činitele Holanovy poezie.

Konstantu instrumentace verše Holanových sbírek *Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen* a *Chór* tvoří velice pravidelné koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují i uvnitř a na začátku veršů, někdy se jedná přímo o vnitřní nebo čelní rým.

Pravidelný koncový rým v pomnichovských Holanových sbírkách upozorňuje stejně jako využití oktosylabu na básníkův vztah k lidové poezii. Inspirace lidovými písněmi v tomto období souvisí s Holanovou rolí mluvčího národa. Velká míra kakofonie podporuje sémantické vyznění sbírek, jejichž tématem se stala mnichovská dohoda, okupace a válka.

Velice podstatnou roli v konstituování básnické sémantiky Holanových pomnichovských sbírek hrají básnické figury. Jedná se zejména o tyto: zvukové (anafora, epizeuxis, epanadiploze, epanastrofa, paronomázie, refrén), syntaktické (básnické přirovnání), slovosledné (inverze), eliptické (apoziopeze), myšlenkové (řečnická otázka – především otázky vlastní, exklamace a apostrofy), hodnotící (poetismy, v *Odpovědi Francii* též vulgarismus), figury významového rozporu (oxymóra, paradoxy). Funkci básnických figur ve výstavbě a kompozici básní a zejména jejich podíl na utváření významové roviny Holanovy poezie analyzuji podrobněji v textu disertace.

V oblasti básnické obraznosti dochází ve sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události ke značnému zjednodušení. Díky tomu se Holan samozřejmě stává srozumitelnějším pro širší okruh čtenářů. Básník zůstává u svých základních postupů, nenacházíme však již takovou kumulaci a kombinace tropů jako v předcházejícím období neosymbolismu. Ve sbírce *Sen* – apokalyptickém obrazu okupované Prahy – se koncentrace tropů výrazně zvyšuje, Holan se však už nevrací k jejich komplikovanému hromadění a propojování typickému pro jeho lyrickou trilogii. Vyšší četnost obrazných pojmenování ve *Snu* spolu s celkově složitějším výrazem poémy můžeme pokládat jednoznačně za důsledek zabavení předchozí knihy – *Zpěvu tříkrálového*. Tropika a celková výstavba *Snu* musela ukrýt autorovy protiokupační názory před cenzurou a současně je přiblížit českým čtenářům.

Ve srovnání se sbírkami *Vanutí, Oblouk* a *Kameni, přicházíš...* se v básnickově pomnichovské tvorbě proměňuje rovněž jeho jazyk. Objevují se prvky agitační poezie

a vulgarismus. V důsledku básníkovy hněvu namířeného na zrádce, strachu o osud českého národa a země a soucitu s nevinými oběťmi válečných konfliktů se stává jazyk jeho poezie emocionálnější. Od tohoto se pochopitelně odvíjejí rovněž oblasti, z nichž Holan pro svou obraznost čerpá – obzvláště ve *Zpěvu tříkrálovém* a *Snu* nalezneme vysokou frekvenci odpudivých, strašidelných nebo depresivních obrazů. Současně se však v souvislosti s básníkovým soucitem s trpícími ve sbírkách nacházejí jemné obrazy plné hluboké lásky k člověku, zejména k těm nejslabším a nejbezbrannějším. Obrazy tohoto typu charakterizují pozdější Holanovu sbírku *Rudoarmějci* (1947), jejímiž hrdiny se stali prostí sovětsí vojáci.

Základní součást básníkovy tropiky tvoří metafory a metonymie. Četně se objevují metafory genitivní. Velkou roli hrají rovněž epiteta metaforická a metonymická. Jak jsem psala již v souvislosti s předchozími Holanovými sbírkami, bohaté využití figur významového rozporu přímo souvisí s jeho rozpolceností mezi nicotou a „nepomíjejícím vědomím milostného vztahu poezie k životu.“ Někdy obrazy tvoří spojení oxymóra nebo paradoxu s metaforou či metonymií, jindy vznikají na základě přímých pojmenování. Podstatný prvek v obraznosti celého básníkovy díla představuje personifikace, vznikající jak na základě metonymického, tak metaforického. Například v *Září 1938* Holan personifikuje nejvýznamnější motivy a témata – perspektivy, čas, naději, úzkost a sen.

Též v básníkových pomnichovských sbírkách hrají roli symboly. Za symbol můžeme považovat například „člověka, jenž se má teprv narodit...“ ze závěru sbírky *Zpěv tříkrálový*. Jedná se o symbol cesty za lepším člověkem, lepší budoucností, svobodou, lidskostí, životem bez válek a násilí. Celým textem prochází ústřední téma naděje – že něco takového se může vůbec uskutečnit. Současně tři mágové, putující za „člověkem, jenž se má teprv narodit“, odkazují na biblický příběh o Ježíši Kristu, jak je ostatně již zřejmé ze samotného titulu sbírky.

Charakteristický stavební prostředek básníkovy lyrické trilogie – přecházení metafory v metonymii a naopak – se vyskytuje rovněž ve sbírkách z období po mnichovské dohodě. Jedná se například o významové propojení slova z jednoho tropu se slovem z tropu druhého, tímto způsobem pak vzniká další tropus. Různorodé kombinace tropů Holanovu poezii charakterizují. Na kompozici a sémantické výstavbě básníkových poém a sbírek se podílejí kontextové tropy – metafory, na sebe navazující metonymie nebo jejich různé kombinace, na nichž participují rovněž básnické figury.

Sbírka *Odpověď Francii* představuje Holanovu bezprostřední reakci na mnichovskou dohodu a zradu spojenecké Francie. Francouzský podpis mnichovské dohody charakterizuje básník jako sobecký zločin, zdůrazňuje pak „vůli k svobodě“, jež by měla být morální povinností. Již v den podpisu, kdy sbírka vznikla, Holan Francii předpovídá, že takto amorálně získaný mír bude trvat pouze velmi krátce – to, co nastane, nazývá doslova trestem. Do kontrastu s bolestnou přítomností staví básník svou dřívější lásku k Francii a její kultuře. Vyjednáváním s Hitlerem se pro něj Francie automaticky stává spoluvíníkem na utrpení nevinných obětí fašismu. Holan zdůrazňuje, že se nejedná pouze o naši zemi. Ve sbírce nalezneme též verše pojednávající o dětech zemřelých za španělské občanské války. Již v *Odpovědi Francii* se objevuje v kontrastu ke zradě spojenců Naděje, psána s velkým počátečním písmenem. Později je Naděje tematizována také v *Září 1938* a stává se ústředním tématem *Zpěvu tříkrálového*. Básník oceňuje čestnost těch Francouzů, kteří dali najevo jasný nesouhlas s mnichovskou dohodou. Současně jim vyjadřuje v podstatě soucit a lítost – jejich zemi charakterizuje obrazy plnými oxymor. Podstatnou součást *Odpovědi Francii* tvoří též ideologická hesla – například verše odkazující na naději, již básník vkládá do Sovětského svazu. Přestože se Holanova poetika zjednodušuje, zprůhledňuje, rovněž v této sbírce hraje roli antická mytologie. Básník vyzdvihuje hodnotu ducha, v následující sbírce *Září 1938* pak přímo formuluje své útočiště jako „pátou světovou stranu duše“.

Tématem sbírky *Září 1938* se stala těžká situace českého národa v září roku 1938 – zejména mobilizace armády a následné obsazení Německu odstoupeného pohraničí, závěrečná báseň pojednává o přesunutí Máchových ostatků z Litoměřic do Prahy. Sbírkou tvoří celkem devět básní. Úvodní báseň s titulem Docela prostě tematizuje lidskou touhu po klidu a štěstí v kontrastu s tragickou přítomností. Druhou báseň cyklu nazval Holan Pochybnosti – otázky vzbuzuje zejména nejistá budoucnost. Básník zde personifikuje čas, naději a úzkost. Naděje představuje zásadní námět rovněž v *Odpovědi Francii* a *Zpěvu tříkrálovém*. Úzkost způsobují právě ony pochybnosti z názvu básně. V těžkých časech českého národa Holan zdůrazňuje více než kdy jindy jedny ze základních hodnot – svobodu a solidaritu. Třetí báseň nese již titul Mobilizace. Všední dění nočního města přerušuje náhle prostřednictvím rádiového vysílání vyhlášená všeobecná mobilizace. Básník vyzdvihuje opět bratrství všech lidí odhodlaných bránit své domovy. Objevují se temné obrazy s tematikou smrti. Velikost právě se odehrávajících dějinných okamžiků charakterizují Holanovy verše o věčnosti chystající se sestoupit na zem

a připomenutí trojských mýtů. Čtvrtou báseň pak autor pojmenoval přímo Noc z Íliady – jedná se nepochybně o noc, kdy došlo k vyhlášení mobilizace – bájnou noc, kdy se vše dalo do pohybu. Básník její velikost vystihuje ohromujícími silně působícími obrazy. Dějiny píšou nové mýty – „budoucí zpěvy“ a obyčejní lidé se díky své statečnosti stávají jejich hrdiny. Důraz se opět klade na morální pevnost. V páté básni představuje výrazný motiv zatmění oken před očekávaným náletem. Do kontrastu s temnou atmosférou strachu z války staví básník něžný obraz spících dětí. Šestá báseň Boj s ničím popisuje čekání vojáků na nepřítele, který nepřichází. Refrérovitě se navracejí verše přirovnávající noc vyhlášení mobilizace k mytické noci z Íliady, boj s nepřítomným nepřítelem pak Holan připodobňuje ke slavnému donu Quijotovi. Sedmá báseň s titulem Urazení a ponížení připomíná zradu Francie – podpis mnichovské dohody. V osmé básni nazvané Okupace, věnující se útěku obyvatel z Německu odstoupeného pohraničí, předjímá básník pojmenování, kterým Češi později nazývali až obsazení celé země. Holan zobrazuje spěšný odchod Čechů ze Sudet, pozornost soustředí zejména na nejslabší a nejbezbrannější. Celou sbírku uzavírá Návrat Máchův, ostatky jednoho z nejvýznamnějších českých básníků byly převezeny z Litoměřic do Prahy těsně před příchodem německých vojáků. Holan opět využívá motivů z antické mytologie, pro český národ tragickými dějinnými událostmi se budí Erinye – bohyně pomsty a kletby. Máchova poezie představovala pro celé básníkově dílo jednu z největších inspirací. Na konci básně dochází k určitému ztotožnění obou básníků – rovněž Holan hledá nové útočiště v situaci, kdy jeho rodná země přestává být bezpečnou. Jako jediná možnost se mu v souladu s podstatou celého jeho díla jeví duševní svět člověka. Duševní rovina našeho bytí básník tematizuje ostatně již v *Odpovědi Francii* a později ve *Zpěvu tříkrálovém*. Vztahování se k něčemu vyššímu, k něčemu, co nás přesahuje, tvoří potom pointu *Prvního testamentu* (1940).

Sbírka *Zpěv tříkrálový* nese podtitul „Památce mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“. Tři mágové vyprávějí o válečném utrpení těchto zemí. Bezpráví, které potkalo naši zemi ze strany agresivního Německa, tvoří součást celosvětového zla, vůči němuž je třeba hledat obranu. Básník charakterizuje obecné příčiny válečných konfliktů a snaží se z jejich hrůzně reality najít východisko, naději na proměnu světa. Sbírka se člení do sedmi oddílů – zpěvů. Úvodní oddíl přináší obraz naší země po mnichovské dohodě. Holan vystihuje situaci v nepřítelům znásilňovaném Československu pomocí obraznosti plně přizpůsobené zobrazované realitě. Podstatný motiv tvoří děti obyvatel Sudet, kteří byli nuceni opustit své domovy. Téma tajemství,

poznání a poznávání, jež hraje v Holanově poezii velmi významnou roli, se objevuje rovněž zde – ve sbírce reagující na politické události. Promluva lyrického hrdiny se postupně střídá s promluvami třech mágů, jejichž země – Habeš (Etiopie), Španělsko a Čína měly v posledních letech velice podobnou zkušenost války zapříčiněné fašistickým nebo nacistickým agresorem. Střídání promlouvajících hlasů, podílející se na výstavbě básnického textu, hraje později velkou roli v básnickových *Přibězích*, *Noci s Hamletem* nebo *Noci s Ofélií*. Obrazy utrpení a smrti nevinných lidí ve *Zpěvu tříkrálovém* mají místy až naturalistický charakter, zdůrazňující absurditu a krutost válek. V rozhovorech se třemi mágy hledá básník příčiny a viníky nesmyslného zabíjení – kritizuje materialistickou společnost, lidskou chamtivost a žravost, „lačnou“ civilizaci, kde chybí duchovní hodnoty, jež Holan ve svém díle neustále zdůrazňuje. Další důvod vzniku válečných hrůz představují nepochybně politické ideologie. Současně se v oněch rozhovorech se třemi mágy básník pokouší najít naději na lepší budoucnost v podobě života ve svobodě, bez válek a násilí. Zdůrazňuje důležitost lidské solidarity, nastoluje téma revoluce, socialismu, v souvislosti s kterým se mu jako velký myslitel jeví Lenin. Zároveň však básník přemýšlí rovněž o Bohu a Kristu – kdyby viděli, co se děje, zakročili by? Holan se přímo ptá, jak dlouho se ještě Bůh bude na válečné násilnosti dívat. Přes propagaci socialismu, bratrství a lidské solidarity, zůstává pro Holana stále velmi podstatný jeho „ostrov Isola“. Básník také varuje před tím, co podle něj rozhodně řešení nepředstavuje – před snahou dosáhnout lepšího světa pomocí diktátorského režimu. Objevuje se téma velkého snu, který zde znamená básníkovu představu budoucnosti lidstva v míru a svobodě. Tři mágové putují za „člověkem, jenž se má teprv narodit“ – jedná se o symbol lepšího člověka – lidstva bez válek a násilí. Že jde o cestu navýsost významnou, dalo by se říci až posvátnou, značí aluze obsažená už v titulu *Zpěvu tříkrálového*, jež přirovnává tři mágy k novozákonním třem králům putujícím za Ježíšem Kristem. Naděje, psaná s velkým počátečním písmenem, tvoří opět ústřední téma sbírky. Hrála ostatně velkou roli již v obou předchozích sbírkách – *Odpovědi Francii* a *Září 1938*.

Poéma *Sen* vychází v dubnu roku 1939 jako Holanova bezprostřední reakce na nacistickou okupaci Československa. Můžeme ji vystihnout několika slovy jako apokalyptickou noční můru, která zobrazuje okupovanou Prahu. Pestrou škálou obrazů a motivů zde básník vykresluje tíživou atmosféru strachu a odpor pocíťovaný k německým vojákům. Uveřejněním textu, jež se podařilo vydat navzdory cenzuře, prokázal Holan velkou statečnost. Titul sbírky *Sen* umožňuje Holanovi vzbudit v cenzorech dojem, že se v poémě jedná o neskutečný – snový

svět, nikoli o boj proti okupantům. Již úvod poémy nastoluje pohřební atmosféru. Básník přirovnává měsíc k součku v rakvi, což vyvolává dojem jako by se *Sen* odehrával přímo v rakvi. Hrozící válečný konflikt se básníkovi jeví jako boží trest. Pohřební motivy procházejí celou poémou – zní zde pláč a křik, vše zahaluje všudypřítomná černá barva. Z veršů, popisujících prostředí, kde se *Sen* odehrává, čtenáři jasně poznají, že se jedná o Prahu. Ta se, oděná v černá sukna, změnila ve skličující město, nad nímž se však stále tyčí jeho symbol – Vyšehrad. Černá barva hraje v poémě velice podstatnou roli – stává se symbolem, jenž v sobě nese množství sémantických rovin – zármutek, zděšení, temnotu... Současně jde rovněž o barvu smutečního – pohřebního šatu a barvu uniforem německých vojáků. Kromě lidí oblečených do černého *Sen*, a tedy okupovanou Prahu obývají roztodivné zruďné bytosti. Co se týká lidí, pocházejí často z okraje společnosti. Dále ve sbírce nacházíme odporná stvoření nebo zvířata symbolizující temnotu. Obzvláště děsivé postavy pak představují nepochybně „porodní báby nicoty“. V poémě se vrací Holanova otázka ze sbírky *Zpěv tříkrálový* – vidí Bůh, co se děje? Ve *Snu* ji básník propojuje s verši odkazujícími na Máchu, jež vyjadřují jeho vztah k ohrožené vlasti. Poéma tematizuje opět základní hodnoty, které Holan zdůrazňuje napříč všemi svými pomnichovskými sbírkami – bratrství, svobodu a vztahování se k něčemu vyššímu, co nás přesahuje. Pokud se jedná o víru v Boha, také zde, stejně jako v celém básnickém díle, zaznívají pochybnosti a otázky. Básníková úloha v těžké dějinné situaci je jednoznačná – chránit tyto hodnoty a prostřednictvím poezie k tomu rovněž vyzývat ostatní. V pointě sbírky, podobně jako ve *Zpěvu tříkrálovém*, vyjadřuje básník touhu po obnově světa.

Verše obsažené ve sbírce *Chór* (napsáno 1939) z roku 1941 psal Holan pro divadlo E. F. Buriana k Maeterlinckově hře *Alladina a Palomid*. Těmito verši uváděl hlasatel v divadle počátek a konec každého dějství. Básník je později pro vydání sbírky ještě doplnil, aby tvořily celek. Maeterlinckovo drama vypráví o tragické lásce *Alladiny a Palomida*. V *Chóru* se střídají promluvy hlasatele a sboru, sbírka obsahuje celkem třináct promluv. Již úvodní verše poukazují na šílenství válečné doby. V otázkách, jež ve verších sbírky básník klade, nacházíme jeho konstantní témata a motivy – sen, tajemství, nepoznané a jejich opojnost – zde stvoření, vznikání a záhadný svět „za naším světem“. Významné rysy dramatu představují podobně jako v Holanových *Příbězích* (1963) zejména tragičnost a osudovost. Nalezneme zde rovněž gnómičké výroky, jež plně významově souzní s celkem básnickova díla. Podobně jako později v básnických *Příbězích*, také zde pevnou součást textu tvoří typické Holanovy motivy a témata,

jež zasazuje do děje. Osudovost událostí v tragickém příběhu o lásce Alladiny a Palomida zdůrazňuje přítomnost Osudenek. Také ve verších psaných k dramatu, jehož ústřední téma představuje láska, nacházíme konstantní básníkův námět – samotu. Pevnou součástí *Chóru* tvoří filozofické teze, způsob jejich zasazování do textu využívá Holan později rovněž ve svých *Příbězích*, *Noci s Hamletem* nebo *Toskáně*. Závěrečná promluva chóru kromě temných veršů komentujících smrt Alladiny a Palomida obsahuje opět verše týkající se válečné reality bez úcty k základním lidským hodnotám.

V Holanových sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události pokračuje vliv Karla Hynka Máchy. Jedná se zejména o rytmickou výstavbu verše, figury významového rozporu a velkou četnost obrazných pojmenování. V oblasti obraznosti zůstává též inspirace Jakubem Demlem. Ovlivnění symbolismem ustupuje ve prospěch větší srozumitelnosti pro čtenáře. Přetrvává sice již zmíněná vysoká frekvence tropů, básník zde však již nevytváří jejich komplikované neosymbolistické kombinace. Holanova role mluvčího národního osudu má za následek posílení vlivu lidové poezie. Můžeme ho sledovat zvláště ve využití oktosylabu, refrénu a pravidelné výstavbě rýmů. Inspirací pro básníkovu obraznost se stává rovněž dílo Velemíra Chlebnikova.

Závěr

Vladimír Holan vstoupil do české poezie poetisticky laděnou sbírkou *Blouznivý vějíř* (1926). Později ji ovšem zavrhl – nezařadil ji ani do souboru *První básně* (1948). Zejména v posledním oddíle sbírky, nazvaném *Chryzantémy*, však nalezneme rysy poetiky, jež charakterizují básníkovu následující sbírku *Triumf smrti* (1930). Jedná se především o rytmickou výstavbu verše, pravidelné strofické členění a rým téměř všech básní a tropiku. V *Blouznivém vějíři* se též prosazují motivy a témata, které se stanou později typickými pro Holanův *Triumf smrti*. Jde například o ubíhající čas, tesknotu, smrt, vzpomínky na dětství a dospívání ve venkovské krajině pod hradem Bezděz, na ztracenou lásku apod.

Druhá básníková sbírka – *Triumf smrti* (1930), prošla postupem času značným přepracováním. Její první vydání obsahuje tři oddíly, dva z nich jsou však ve všech dalších třech přepracovaných verzích sbírky vynechány. Pod titulem *Triumf smrti* vychází nadále jen původní první oddíl. Příznačné je, že se eliminované básně a skladby od tří básnických částí prvního oddílu výrazně tvarově nebo rytmicky odlišují. V první verzi sbírky je ještě znát vliv poetismu, současně ovšem můžeme v tomto období Holana řadit k tzv. „básníkům smrti“. Všechny tři texty zachovaného oddílu sbírky Holan výrazně zkrátil a přepracoval – některé strofy odstranil nebo nahradil jinými, další v různém rozsahu změnil. Druhé vydání *Triumfu smrti* (1936) tvoří přirozený mezistupeň mezi první verzí sbírky a její výslednou variantou. Třetí vydání z roku 1948 básník přepracoval plně ve stylu své zralé poezie, ovlivnění poetismem se zcela vytrácí. V roce 1965 již Holan upravuje texty pouze nepatrně.

Pro úsporu místa se zde budu věnovat pouze básnickým textům prvního oddílu *Triumfu smrti*, který básník v přepracováních sbírky zachovává. Vynechané oddíly analyzuji v textu disertace. První oddíl *Triumfu smrti* obsahuje v roce 1930 báseň *Tanec ve vyhnanství* a skladby *Zmizelá katedrála*, *Moudrost léta*. Ve vydání sbírky z roku 1948 básník přejmenoval *Tanec ve vyhnanství* na *Mladost* a *Moudrost léta* dostává titul *Neotvírej se, sezame...!*

Tyto tři básnické texty představují „příběhy“, nebo přesněji řečeno řetězce jejich torz, z dětství a dospívání, včetně prožitku prvních lásek. „Poémy“ charakterizuje prolínání lyrického a epického, jež se později stává typickým pro celé Holanovo dílo. Východiskem pro Holanův epický verš v *Tanci ve vyhnanství* a *Moudrosti léta* se stává alexandrin a jeho variace.

Podstatnou roli hrají též mnohostopé jambické verše (jejich využití souvisí s básníkovou inspirací symbolismem), jambický oktosylab a jeho variace. Koexistence alexandrinu, tradičního rytmického útvaru epiky, a oktosylabu, verše lidové písně, přímo souvisí s prostupováním lyrického a epického v Holanově poezii. V *Tanci ve vyhnanství* i v *Moudrosti léta* se navíc jako máchovská odezva objevuje také rýmovaný pětistopý jamb. V obou poémách jambický rytmus narušuje daktyl, daktylotrochej, v některých verších také trochej. Ve skladbě *Zmizelá katedrála* se ve většině veršů střídá sedmislabičný jamb s šestislabičným (ženský verš s mužským). Nedochozí zde k tak častému narušování jambického metra. *Zmizelá katedrála* však obsahuje větší počet čistě trochejských veršů (osm). Velká část veršů má přesah, což naznačuje možnost považovat vždy dva verše za dvě kóla alexandrinu – jejich sloučením vzniká alexandrin. Již v prvním vydání *Triumfu smrti* je tedy patrné napětí mezi „písňovým veršem“ a alexandrinem, které se stane jedním ze základních stavebních principů Holanova *Vanutí*.

Na vývoji rytmické výstavby *Triumfu smrti* v přepracovaných vydáních můžeme sledovat, jak se zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztah k sémantice. V proměnách veršů poém *Mladost a Neotvírej se, sezame...!* jsou zřejmé dvě tendence – zkracování veršů (zejména čtrnácti a víceslabičných) a přibližování metru alexandrinu. Zkracování veršů souvisí s proměnou tropiky – zejména s větší hutností výrazu. Přes tendenci přibližování metricky k alexandrinu v několika případech dochází k novému trochejskému narušení nebo se dokonce výjimečně objevuje na místě verše jambického verš trochejský. Některé rytmické změny zdůrazňují básnickou sémantiku. Nezanedbatelný počet veršů (přibližně třetina) má shodný rytmus jako v prvním vydání, přestože slova v nich básník různou měrou mění. O výrazném vztahu mezi rytmickou výstavbou a sémantikou dokládá, že v poémách *Mladost a Neotvírej se, sezame...!* se přibližně ve dvou třetinách případů změna rytmu shoduje se změnou sémantiky – rytmus definitivní verze je odlišný od první varianty a sémantika též odlišná či posunutá nebo je rytmus shodný a sémantika také do značné míry shodná. Ve *Zmizelé katedrále* zůstává v naprosté většině přepracovaných veršů rytmus shodný bez ohledu na sémantické změny – skladba má pevný rytmický tvar již od prvního vydání.

Instrumentace verše je pro Holanovu poezii podstatná ve všech jejích podobách. Eufonie a kakofonie tvoří často výrazné sémantické činitele. V první verzi *Triumfu smrti* Holan často využívá kakofonii, která podporuje vyznění sbírky jako zpěvu existenciální úzkosti. V přepracováních *Triumfu smrti* se frekvence kakofonie v souvislosti s proměnou sémantiky

postupně značně snižuje. Sbírka získává na melodičnosti a zpěvnosti, přibližuje se tak instrumentací verše Holanově lyrice 30. let. Drtivá většina veršů je pravidelně rýmována. V souvislosti s větší zpěvností výsledné varianty *Triumfu smrti* a hlavně v souladu s proměnou básnické sémantiky sbírky se mění také rýmy. Zpěv existenciální úzkosti z roku 1930 se postupně v přepracováních blíží zralejší, vyrovnanější Holanově poezii. V rovině výstavby rýmů se tato proměna projevuje takto: ubývá případů, kdy verše pojí pouhá asonance, a výrazně roste počet dvouslabičných rýmů.

Velkou roli v konstituování básnické sémantiky *Triumfu smrti* hrají básnické figury, jedná se zejména o tyto: zvukové, syntaktické, slovosledné, eliptické, myšlenkové, hodnotící a figury významového rozporu. V definitivní verzi sbírky (1965) se mnohonásobně navyšuje počet apoziopézí a „řečnických“ otázek, jež si básník klade. Pomocí nich podporuje Holan významovou otevřenost své poezie, která souvisí rovněž se „zhuštěnou“ koncentrací významů, vytvářenou kumulováním a kombinováním tropů. Frekvence obrazných pojmenování ve výsledné podobě sbírky také velmi výrazně roste. Ve finální podobě *Triumfu smrti* se snižuje četnost figur významového rozporu. Jedním z důvodů se stává i vynechání dvou ze tří oddílů sbírky, eliminované oddíly byly charakteristické pro tvorbu „básníků smrti“ třicátých let – uhranutí existenciální úzkostí se v nich pojí právě s vyšší četností oxymór a paradoxů.

Holanův básnický jazyk dále charakterizuje vysoká četnost tropů. V prvním vydání *Triumfu smrti* patří mezi nejfrekventovanější tropy: metafory (často genitivní), kontextové metafory, metaforická epiteta, metonymie (vysoce frekventované), metonymická epiteta, oxymóra a paradoxy (obraz často vzniká kombinací figury významového rozporu a metafory či metonymie), personifikace (na metonymickém či metaforickém základě), synestézie. V některých případech dochází ke spojování abstrakt a konkrét, jejich kombinace se stanou později pro Holana typickým stavebním prostředkem. Dochází k propojování metonymií s metaforami a vzniku symbolů. Místy básník rovněž využívá řetězců tropů. Obecně jeho obrazná pojmenování vznikají povětšinou kombinací několika tropů – buď stejného druhu, nebo se spojují různé typy nepřímých pojmenování. Již v prvním vydání sbírky hraje kromě vysoké frekvence tropů důležitou roli Holanova práce se slovesnou valencí, kdy se na základě zcela nových slovesných vazeb otevírají i nové sémantické roviny.

V pozdějších verzích *Triumfu smrti* se postupně vytrácí vliv poetismu, což se projevuje zejména vynecháním velkého množství vzpomínek, propojovaných asociacemi. Zůstávají jen

některé strofy – stejné nebo méně či více změněné. Básník připisuje i verše a strofy úplně nové, některé z nich však mají podobné sémantické vyznění nebo ladění jako ty, které eliminoval. Ve třetí variantě *Triumfu smrti* jsou již rysy „neosymbolismu“ daleko výraznější. Zvyšuje se koncentrace tropů a abstrakt, tropy jsou složitější, kombinují se mezi sebou, dochází ke spojování abstrakt a konkrét. Kumulace tropů spolu s vyšším počtem symbolů vede k vypjaté obraznosti a velkému množství významových rovin. Sémantická obsažnost se stává jednou ze základních konstant Holanovy poezie.

Analýzu jednotlivých rovin básnickovy poetiky a jejich funkce v utváření básnické sémantiky *Triumfu smrti* završují pokusem o interpretaci sbírky. Zásadní témata tvoří vzpomínky na dětská léta prožitá v krajině pod hradem Bezděz a kontrast čisté idyly nevědoucího dětství s dospíváním a dospělostí, plnými silně prožívané existenciální úzkosti. Objevují se rovněž vzpomínky na první lásky, jež ovšem často vyústí ve zklamání a pochybnosti o lásce vůbec. V celé sbírce se cyklicky navracejí ústřední témata: smrt, pomíjivost, prchavost a nezvratné ubíhání času. Podstatnou roli hrají též pochybnosti ve víře v Boha nebo přímo její ztracení. Velké téma představuje také samotná poezie a básnická tvorba. Již v *Triumfu smrti* se objevuje Holanův skeptický postoj k možnosti poznání. Jako protipól veršů tematizujících smrt se opakuje výrok „je šťastno žítí přec“, vypjaté verše pak definují kladné hodnoty – lásku a krásu.

V přepracování sbírky se básnické obrazy stávají jemnějšími, náznakovějšími, mizí velké množství pochmurných, kakofonních veršů. Verše již nevyjadřují tak tragickou rozervanost způsobenou bipolaritou lidského bytí. Téma smrtelnosti a otázky po smyslu lidské existence se však stávají pro Holanovu poezii konstantou. Častěji než v první verzi sbírky je tematizována milostná touha, místy velice přímočarými obrazy. Prosazuje se téma splnění touhy a paradox následného stesku po nepoznaném. Nejedná se však zdaleka pouze o touhu milostnou – podstatné téma představuje velký Holanův rozpor touhy po poznání a strachu z něj. Jedním z motivů se v pozdějších variantách sbírky stává kontrast toužení dětí po dospělosti a následného snění o šťastném dětství. Zvyšuje se počet otázek, které básník klade, zároveň to bývají otázky složitější – otázky po smyslu bytí, času, smrti atd., jež se stávají neodmyslitelnou součástí Holanova díla. Básník vynechává vypjaté definice lásky a krásy. Tematizuje a charakterizuje poezii a její jedinečnou moc – schopnost uchovávat pominulé. V závěrečných verších jedné z poém je vyslovena myšlenka, že když něco dosáhne svého vrcholu, může se již jen zmenšovat a že poté, co ztrátou lásky přestáváme trpět, stává se skutečnou minulostí.

Inspirací pro Holanův *Triumf smrti* se stala nepochybně poezie Karla Hynka Máchy (rytmus, obraznost), Otokara Březiny (rytmus, obraznost), Charlese Baudelaira (rytmus, obraznost), Jakuba Demla (obraznost) a Guillaumea Apollinaira (asociativní metoda, obraznost). V přepracováních *Triumfu smrti* se postupně vytrácejí rysy poetismu ve prospěch hutnosti výrazu neosymbolismu. Zůstává vliv Máchy (rytmus, obraznost) a Apollinaira (tropika). Výrazně se prosazuje inspirace symbolisty Březinou a Baudelairem (rytmus, obraznost). Se všemi jmenovanými básníky si je Holan samozřejmě blízký i v rovině sémantické.

Do Holanova neosymbolistického období řadíme sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937). Na rozdíl od *Triumfu smrti* neprošly tyto sbírky tak značnou proměnou. V jejich dalších vydáních ani v jejich výsledné verzi v Sebraných spisech (1965) není ani jedna báseň vynechána. Změněné verše Holan pouze jemně zpřesňoval. Rytmus přepracovaných veršů zůstává téměř vždy stejný, změna nastává pouze zcela výjimečně.

Sbírka *Vanutí* obsahuje celkem třicet jedna básní, oproti rozsáhlým poémám *Triumfu smrti* se prosazuje krátký formát o několika strofách. Nejvýraznější změnu poetiky vůči předchozí sbírce tvoří posun směrem ke zpěvnosti. Podobnou tendenci můžeme sledovat ve třicátých letech také u dalších básníků smrti. Tato proměna poetiky souvisí s vývojem sémantické roviny jejich poezie, v níž po verších existenciální úzkosti zaznívají vyrovnanější tóny. Mnohé básně Holanova *Vanutí* se podobají svou stavbou a melodičností lidovým písním.

V této sbírce se prosazuje jambické metrum, jež poměrně často narušuje daktyl, daktylotrochej, v některých verších dokonce trochej. Výjimečně se objeví čistě trochejský verš. Nejpodstatnějšími rytmickými útvary ve *Vanutí* jsou: alexandrin, jambický oktosylab a jejich variace, rýmovaný pětistopý jamb, mnohostopé jambické verše, krátké jambické verše (čtyřslabičné a pětislabičné). V básních často dochází ke kombinování alexandrinu s oktosylabem. Tyto postupy známe již z *Triumfu smrti*. Pokud v básni následují šestislabičné verše za sebou, často na sebe navazují přesahy, čímž vnukají možnost počítat vždy se dvěma verši dohromady – poté by vznikl alexandrin. Napětí mezi „písňovým veršem“ a tradičním rytmickým epickým útvarem představuje jeden ze základních stavebních principů *Vanutí*. Prostupování lyriky a epiky charakterizuje básníkovu tvorbu již od raných sbírek.

Na kompozici básní se podílejí všechny roviny Holanovy poetiky od rýmových schémat a rytmické výstavby verše přes básnické figury až po velmi propracovanou „neosymbolistní“

tropiku. Poměrně velký počet básní charakterizuje střídání delších a kratších veršů (často alexandrinu a oktosylabu, případně jejich variací).

Sbírka *Oblouk* obsahuje dvacet pět básní krátkého formátu, které podobně jako básně *Vanutí* připomínají svou výstavbou lidové písně. Výjimku pak tvoří titulní poéma o dvacetičtyřech pětiveršových strofách umístěná do středu sbírky. Metrum *Oblouku* je jambické, narušované daktylem i trochejem, výjimečně se vyskytne verš čistě trochejský. Ve sbírce hrají roli metrické útvary, které Holan využíval již v předchozích sbírkách: alexandrin a jeho variace, rýmovaný pětistopý jamb, jambický oktosylab a jeho variace, jambické mnohostopé verše. Výjimečně se objevují také krátké čtyřslabičné nebo pětislabičné verše. Využití mnohostopých veršů souvisí s básnickovou inspirací symbolismem. Neosymbolistické básnické postupy zejména v oblasti tropiky nabývají v této sbírce ve srovnání s *Vanutím* na intenzitě. Kombinování rytmických útvarů odlišné délky často vytváří pravidelnou kompozici. V některých básních samozřejmě nalezneme i za sebou následující verše stejné délky.

Sbírka *Kameni, přicházíš...* zahrnuje padesát jedna básní krátkého formátu, výjimku představuje poéma *Dopis*, skládající se ze šesti zpěvů o proměnlivém počtu čtyřveršových strof. Svou stavbou a melodičností básně podobně jako v předchozích dvou sbírkách připomínají lidové písně. Metrum naprosté většiny básní je jambické, poprvé se zde však v Holanově tvorbě objevuje také několik básní psaných trochejským veršem. Jambické metrum bývá narušováno daktylem i trochejem, celkově se však oproti *Vanutí* a *Oblouku* o něco zpravidelňuje. Poéma *Dopis* se od ostatních básní neodlišuje pouze svou délkou, nýbrž také rytmickou výstavbou, daktyl a trochej narušují jambický rytmus téměř dvakrát častěji než v jiných básních sbírky. Opelík píše v souvislosti se třetím zpěvem *Dopisu* o „prvních předzvěstech volného verše“. V *Kameni, přicházíš...* Holan opět využívá rytmické útvary pro jeho dosavadní tvorbu typické: alexandrin a jeho variace, v naprosté většině rýmovaný pětistopý jamb, oktosylab a jeho šestislabičné až sedmislabičné variace a verše mnohostopé. Objevují se také krátké čtyřslabičné nebo pětislabičné verše. Určitou podobnost s předchozí sbírkou můžeme vidět ve skutečnosti, že v jediné rozsáhlé poémě sbírky se stejně jako v *Oblouku* verš výrazně prodlužuje. Také délka trochejských veršů je různorodá – od oktosylabu po verše mnohostopé, v naprosté většině trochejských básní za sebou však následují verše shodné délky (s občasnou odchylkou) nebo se kratší a delší verše střídají v pravidelné kompozici. Co se týká básnickovy práce s délkou verše, dochází v *Kameni, přicházíš...* k jistému zpravidelnění – pravidelná kompozice básní vytvářená

střídáním rytmických útvarů odlišné délky se prosazuje častěji než v předchozí sbírce. Výrazně se zvyšuje rovněž počet básní psaných verši shodné délky. Určité zpravidelnění v oblasti délky verše a jeho rytmu souvisí též s jistým zjednodušením – zprůhledněním Holanovy obraznosti v části básní sbírky *Kameni, přicházíš...*, jež má za následek jejich větší srozumitelnost.

Nejvýraznější změnu poetiky v Holanově lyrické trilogii oproti *Triumfu smrti* (především jeho první variantě z roku 1930) tvoří posun směrem ke zpěvnosti, eufonie zcela převažuje nad kakofonií. Tato proměna poetiky souvisí s vývojem sémantické roviny Holanovy poezie, v níž po verších existenciální úzkosti zaznívají vyrovnanější tóny. Instrumentace verše tvoří základní složku básníkovy poetiky a patří mezi výrazné sémantické činitele. Melodičnost a písňovost náleží k základním rysům Holanovy lyrické trilogie. Spolu s refrénovitostí a užitím oktosylabu upozorňují na básníkuv vztah k lidové poezii. Verše sbírek *Vanutí, Oblouk* a *Kameni, přicházíš...* se v naprosté většině pravidelně rýmují. Posun od časté kakofonie *Triumfu smrti* (1930) k výrazné převaze eufonie souvisí se sémantickými změnami – z Holana, jednoho z „básníků smrti“, se stává lyrik neosymbolista. V *Kameni, přicházíš...* – ve sbírce ovlivněné dobovou atmosférou, se pak frekvence kakofonie mírně zvyšuje.

Velkou roli v konstituování básnické sémantiky Holanovy lyrické trilogie hrají básnické figury. Jedná se zejména o tyto: zvukové, syntaktické, slovosledné, eliptické, myšlenkové, hodnotící a figury významového rozporu.

Básníkovy postupy v oblasti tropiky ve sbírkách *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) můžeme vystihnout jako neosymbolismus. V dobové kritice se mluvilo o poezii odtržené od skutečnosti nebo dokonce skutečnost přetvářející; o poezii pro poezii. Podle mého názoru se Holanův neosymbolismus od reality nevzdaluje ani ji nepřetváří, jedná se jen o určitý způsob zpracování skutečnosti, o její specifické zobrazení – o pokus odkrývat její tajemství, tedy o mallarmeovskou touhu po absolutnu. Pokusím se nastínit, v jakých postupech v oblasti tropiky tato specifčnost Holanovy poetiky spočívá. Ve *Vanutí, Oblouku* a *Kameni, přicházíš...* značně narůstá četnost obrazných pojmenování, především však básník tropy (podobně básnické figury) bohatě a vynalézavě kombinuje, kumuluje, takže dochází k „zhušťování“ výrazu, ten pak získává vícevrstevný, mnohovýznamný sémantický náboj. Tropy jsou často navíc vytvářeny kombinací abstrakt a konkrét.

Jak napovídá sám titul *Vanutí*, charakterizuje sbírku všudypřítomný pohyb. K „vanutí“ přispívají časté přesahy, díky nimž se verše „přelévají“ jeden v druhý. Z tropů se prosazují

především: metafory (často genitivní), metaforická epiteta, metonymie (toto obrazné pojmenování má u Holana vysokou frekvenci), metonymická epiteta, oxymóra a paradoxy (obrazy často tvoří spojení figur významového rozporu s metaforou či metonymií), personifikace (vznikající na základě metonymie i metafory), transfigurace a synestézie. Vysoká četnost oxymór a paradoxů souvisí s básnickovou rozpolceností mezi nicotou, smrtí a fascinací životem a jeho krásou. Ve *Vanutí* oproti Holanově rané poezii značně narůstá počet symbolů.

Důležitou roli hraje rovněž samotné slovo „vanutí“. V některých básních se slovo „vát“ stává symbolem. Vítr je neuchopitelný a vším prostupuje, vanutí můžeme možná vnímat jako symbol samotného bytí. Typickým stavebním prvkem básnického jazyka se ve *Vanutí* stává přecházení metafory v metonymii a naopak, slovo z jednoho tropu bývá například sémanticky spojeno se slovem z druhého tropu a společně tvoří další tropus. Často též dochází ke kombinaci metafory s metonymií v jediném obraze. Na kompozici mnoha básní se podílejí kontextové tropy, ať už jde o metafory, na sebe navazující metonymie nebo jejich různé kombinace.

Významnou součástí Holanova básnického jazyka tvoří rovněž práce se slovesnou valencí, jež spočívá ve vytváření zcela nových slovesných vazeb, na základě kterých se otevírají i nové sémantické roviny. Charakteristické rysy Holanovy poezie tohoto období dále tvoří: deformace syntaxe, narušování jazykových zákonitostí, rozbíjení logických vztahů mezi slovy a záměna funkcí slovních druhů. Dochází rovněž ke zdůrazňování sémantiky veršů pomocí záměny slov v rolích větných členů.

Tropika sbírky *Oblouk* (1934) by se dala popsat podobně jako tropika *Vanutí*. Určitý posun spočívá ve skutečnosti, že se zde ještě výrazněji zvyšuje míra abstrakce. Sbíрка *Kameni, přicházíš...* (1937) Holanovu neosymbolistickou trilogii uzavírá. Tento typ obraznosti v *Oblouku* a v některých básních *Kameni, přicházíš...* došel až na samotnou hranici srozumitelnosti. Slovo kámen v titulu sbírky představuje symbol o dvou významech – jednak symbolizuje realitu, tedy příklon k realitě (jedna ze základních vlastností kamene je pevnost) namísto přemíry abstrakce, jednak příchod válečných časů. Sbíрка obsahuje básně dvou typů – zatímco v části básní Holan pokračuje v poetice neosymbolismu, v některých básních již dochází k jistému zjednodušení – zprůhlednění obraznosti. Je však nutno zdůraznit, že konstanty básnickovy poetiky zůstávají stále stejné, pouze v části básní Holan již tropy tak hustě nekumuluje a nekombinuje.

Holanův neosymbolismus, jehož počátky nalezneme v *Triumfu smrti* a do něhož řadíme sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934), *Kameni, přicházíš...* (1937), můžeme nepochybně

považovat za zcela ojedinělý návrat symbolistické obraznosti do české poetiky. Právě tento způsob psaní básníkovi umožňuje vytvářet naprosto jedinečnou přesnost výrazu, často o několika vrstvách významů, jež vystihuje metafyzickou hloubku jeho veršů.

Básnická sémantika Holanovy poezie se rodí na základě specifčnosti, jedinečnosti a přesné výstavby jeho poetiky. Ve *Vanutí* zaznamenáváme již zárodky téměř všech konstantních básnickových témat. Podstatné téma sbírky tvoří touha – ta má dvě roviny – jednak jde o touhu milostnou, erotickou, jednak o žízeň po poznání, touhu metafyzickou. Téma touhy, splnění a paradox následného stesku po nepoznaném známe již z *Triumfu smrti*. Možné východisko z věčného rozporu a napětí mezi touhou po poznání a strachem z něj představuje dětství, jež se zde stává symbolem pokory a přáním „vidět věci jako v prvním úžasu, přistupovat ke skutečnosti znovu a znovu s očima dítěte“¹⁵³.

Jedno z klíčových témat sbírky představuje rovněž samotná poezie. Sbíрку charakterizuje slavnostní tón přírodní lyriky prolínající se s myšlenkami dotýkajícími se samotné podstaty lidského bytí. Také do básní ostatních typů začleňuje Holan různorodé ideje.

Většinu básní *Vanutí* tvoří ve své podstatě poezie milostná, mnohdy se jedná o oslavu krásy a touhy, velice často se však tematizuje láska nenaplněná nebo nešťastná, pomíjivost citů a následné odcizení. Láska bývá v Holanově poezii často viděna jako drama, její prchavost a konečnost pak jako jeho přirozené, nezadržitelné vyústění. Velkou roli hraje motiv nevinnosti, čistoty panenství a proměny dívky v ženu.

Vanutí již není tolik temné jako *Triumf smrti*, přesto zůstává pro básníka základním životním pocitem tragičnost lidského bytí – jeho neúprosná konečnost. Na jedné straně smrt, a proti tomu na straně druhé platónské krásno – z tohoto základního konfliktu potom vyvěrají Holanovy verše plné paradoxů, oxymór a rozporů. S existenciální úzkostí souvisí otázka víry v Boha jako případného záchytného bodu či východiska. Důležité téma sbírky tvoří putování. S ním souvisí rovněž exotismus, jenž však hraje u tohoto básníka specifickou roli – vzdálené kraje zde představují symbol ráje a nedosažitelného. V některých básních potom exotická krajina symbolizuje neznámý svět za naším světem, kam nás „zve smrt“. *Vanutím* procházejí též antické motivy a dále typické Holanovy motivy – zejména noc, luna, ticho a samota.

¹⁵³ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 61.

V *Oblouku* (1934) se oproti předchozí sbírce ještě výrazněji zvyšuje míra abstrakce, což má za následek v případě některých básní o něco obtížnější srozumitelnost. Sbíрка se skládá z básní krátkého formátu, jimiž se prolínají konstantní Holanova témata zpracovávaná v duchu mytičnosti a archetypálnosti. Uprostřed sbírky se pak nachází rozsáhlá polytematická poéma *Oblouk*. Její název tvoří jeden z nejpodstatnějších symbolů sbírky – sloupy obloukové klenby symbolicky představují protikladné póly skutečnosti. Básník v titulní poémě velmi jasně a silně vyslovuje rozpornost a paradoxnost charakterizující celé jeho dílo. Nerozlučná přítomnost obou pólů – „ano i ne“¹⁵⁴ – se stává základním stavebním kamenem některých gnómických tezí. Veškeré základní entity mají u Holana vždy svůj protipól, jeho poezie se velmi často „odehrává“ v takto vzniklém „dramatickém meziprostoru“¹⁵⁵. Takové protipóly mohou představovat například věčnost a prchavost, pomíjivost; samota a láska, vztah; zdání a poznání nebo typické básníkově téma rozporu touhy a strachu z neznámého atd. O důležitosti paradoxnosti jako tvůrčího principu v Holanově díle svědčí hojně využití figur významového rozporu. Ústřední téma *Oblouku* představuje, podobně jako později ve stěžejní básníkově knize *Noci s Hamletem*, samotné lidské bytí.

Podstatná témata v *Oblouku* tvoří zejména: umění a poezie; rozpolcenost mezi vírou a nevírou v Boha; lidské poznání, jeho problematičnost, možnosti a hranice; plynutí času a věčnost v kontrastu s prchavostí, pomíjivostí našeho bytí a s nimi spojenou existenciální úzkostí; milostná poezie (tematicky podobná *Vanutí*); symbolický exotismus (ve stejném významu jako ve *Vanutí*); přírodní lyrika propojovaná s lyrikou meditativní.

Holan usiluje o proniknutí do tajemství podstaty našeho bytí a zabývá se základními filozofickými otázkami. Tato tematika se ve sbírce *Oblouk* velmi často propojuje s antickými bájemi a mýty, základními archetypálními entitami a symbolickým exotismem. Toto vše vytváří specifický komplikovaný svět básníkovy lyriky, jenž známe již z *Vanutí*, zde se pak tento typ poetiky stává ještě výraznějším. Holanovu poezii též charakterizuje prolínání světa skutečného a snového, ireálního, rovněž pak téma záhadného světa „za naším světem“. Jak je pro lyrické sbírky tohoto básníka charakteristické, též v *Oblouku* dochází k prolínání lyriky s epikou, jejich dialektický vztah můžeme sledovat ve všech rovinách poetiky.

¹⁵⁴ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 18.

¹⁵⁵ Termín Jiřího Opelíka, viz OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 17.

Zatímco *Oblouk* představoval vyvrcholení básníkovy neosymbolistického období, ve sbírce *Kameni, přicházíš...* (1937) dochází v části básní již k jistému zjednodušení obraznosti, a v důsledku toho větší srozumitelnosti básní. Název sbírky bývá tradičně interpretován v souvislosti s příchodem tvrdých časů – titul má však ještě druhý význam, a to právě příklon ke konkrétnímu. Sbírkou výrazně ovlivňuje tíživá dobová atmosféra, básník se vyjadřuje nejen k hrozbě agresivního Německa, ale i k dění španělské občanské války. Sbírkou *Kameni, přicházíš...* obsahuje jak konstantní Holanova témata, tak témata daná dobou. Větší část básní bychom mohli vystihnout jako pokračování lyriky v duchu *Vanutí* a *Oblouku*, část se od předchozích sbírek odlišuje – některé již zmíněným zjednodušením obraznosti, některé tematicky, některé potom oběma způsoby. Jako většina témat i tematika politická je u tohoto básníka propojená s hlubšími otázkami po smyslu lidského bytí. Ústředním Holanovým tématem zůstává samotné lidské bytí spolu se všemi základními otázkami, jež se k němu vážou. Jedná se například o danost a naši připoutanost k zemi, k realitě. Téma smrti se zde objevuje jednak v souvislosti s politickými událostmi druhé poloviny třicátých let, jednak jako konstantní básníkové téma spjaté s pocitem nicoty. Mezi nejpodstatnější tematiku *Kameni, přicházíš...* dále patří: přírodní lyrika (často propojovaná s dalšími sémantickými rovinami); milostná lyrika (podobného typu jako v předchozích dvou sbírkách); dětství; svět snový, svět bájí a pohádek; umění, tvorba a poezie (viděné jako vzácný způsob překonávání smrtelnosti); metafyzika a tajemství lidského bytí. Podstatný prvek zralé Holanovy tvorby, jenž se ve sbírce objevuje, tvoří gnómické verše daleko přesahující konkrétní situaci básně, v níž se vyskytly.

Ve sbírce *Kameni, přicházíš...* se objevují též tři básně věnované památce Karla Hynka Máchy, René Crevela a Larisy Reisnerové. Výjimku z básní krátkého formátu v této sbírce tvoří rozsáhlá poéma *Dopis*. Jedná se ve své podstatě o poezii milostnou, sémantických rovin se zde však snoubí daleko více. Poéma *Dopis* je z největší části promluvou lyrického hrdiny k jeho ztracené lásce. Podobně jako v pozdějších Holanových *Příbězích* se i v této skladbě vyskytují gnómické teze začleněné mezi ostatní verše jakoby „mimořádně“, nesoucí však velký sémantický náboj. Podstatné téma *Dopisu* tvoří čas a pomíjivost, naše smrtelnost a danost. Sbírkou *Kameni, přicházíš...* se definitivně uzavírá básníkové neosymbolistické období.

Co se týká Holanových inspirací pro sbírky *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937), přetrvávají vlivy Máchy (rytmus, obraznost), Apollinaira (rytmus, obraznost) a Demla (obraznost). Inspirace Otokarem Březinou a Charlesem Baudelairem v básníkově

období neosymbolismu významně zesiluje (rytmus, obraznost). V lyrické trilogii zaznívají nepřeslechnutelně těž tóny lidové poezie (rytmus, výstavba básní).

V kapitole Dokumenty jsem se zabývala těmito sbírkami: *Odpověď Francii* (napsáno 1938), *Září 1938* (napsáno 1938), *Zpěv tříkrálový* (napsáno 1938–1939), *Sen* (napsáno 1939), *Chór* (napsáno 1939). První čtyři sbírky představují Holanovu reakci na mnichovskou dohodu a následující historické události. Sbíрка *Chór* obsahuje verše, jež básník napsal pro divadlo E. F. Buriana k Maeterlinckově hře *Alladina a Palomid*. Holan do nich začleňoval též verše poukazující na šílenství válečné doby.

Vzhledem k dosavadnímu vývoji básníkovy díla ve třicátých letech se mohl zdát způsob, jakým reagoval na mnichovskou dohodu, překvapivý. Poezie Vladimíra Holana, zvláště co se týká jeho neosymbolistické lyrické trilogie, byla považována za poezii abstraktní, odtrženou od skutečnosti nebo dokonce skutečnost přetvářející – za poezii pro poezii. Snadno by se mohlo zdát, že se básníková poetika proměnila od základů až v souvislosti s mnichovskou dohodou, národním ohrožením a druhou světovou válkou. Podle mého názoru je však Holanův postoj ke skutečnosti stále stejný, změna nastává jen ve způsobu jejího zpracování. V období sbírek reagujících na politické události pak jde o zápis reality v její syrové podobě. Nejedná se tedy o žádnou proměnu básníka z věže ze slonové kosti v mluvčího národa – Holanova reakce na mnichovskou dohodu představuje naopak důkaz, že v žádné věži ze slonové kosti nebyl.

Sbíрка *Odpověď Francii* mohla být poprvé otisknuta až po osvobození roku 1946 v knize *Havraním brkem*. Podobný osud potkal také *Zpěv tříkrálový* (1939), ostatní Holanovy sbírky reagující na mnichovskou dohodu, okupaci a válečné události se podařilo navzdory cenzuře vydat. Básníková role v tomto těžkém dějinném období spočívá v ukrytí základních hodnot do veršů – v ukrytí před cenzurou a zároveň jejich zpřítomnění českým čtenářům.

V rytmické výstavbě těchto sbírek dochází k jistému zpravidelnění. Holan se zde stává mluvčím národního osudu a jeho poetika se proměňuje odpovídajícím způsobem. Tradiční rytmické útvary, jež básník využívá ve sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události, plně podporují sémantickou rovinu sbírek. V *Odpovědi Francii* se nejhojněji prosazuje oktosylab a jeho varianty. Verš lidové písně spolu s pravidelným rýmem zcela odpovídá básníkově nové roli mluvčího lidu. Prosazuje se rovněž rýmovaný pětistopý jamb, blízký blankversu (verši dramatickému), a alexandrin, verš epický. Tyto dva rytmické útvary můžeme klást do souvislosti s tématem sbírky – dramatickými dějinnými událostmi. Ve

sbírkách *Září 1938*, *Zpěv tříkrálový*, *Sen* a *Chór* zůstává Holan u pravidelného jambického oktosylabu (případně v kombinaci s jeho třístopou variantou, jež v *Chóru* převažuje). Toto zpravidelnění a zjednodušení rytmické výstavby odpovídá též proměně ostatních rovin poetiky. Dochází také ke značnému zjednodušení, zprůhlednění obraznosti – vysoká frekvence tropů zůstává, nedochází však již k takovému jejich kumulování a kombinování jako v neosymbolismu. Díky této proměně se básník stává v době národního ohrožení srozumitelnějším.

V instrumentaci verše se oproti téměř absolutní zpěvnosti a melodičnosti *Vanutí* a *Oblouku* již ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, ovlivněné dobovou atmosférou, mírně zvyšuje frekvence kakofonie. V pomnichovských sbírkách se potom míra kakofonie zvyšuje mnohonásobně. Ve sbírce *Chór* je frekvence kakofonie přirozeně o něco nižší než ve sbírkách příměji reagujících na historické události. Verše v Holanových pomnichovských sbírkách se pravidelně rýmují. Instrumentace verše představuje jednu ze základních součástí básnickovy poetiky a patří mezi výrazné sémantické činitele.

Velice podstatnou roli v konstituování básnické sémantiky Holanových pomnichovských sbírek hrají básnické figury. Jedná se zejména o tyto: zvukové, syntaktické, slovosledné, eliptické, myšlenkové, hodnotící a figury významového rozporu.

V oblasti básnické obraznosti dochází ve sbírkách reagujících na mnichovskou dohodu a následující historické události ke značnému zjednodušení. Díky tomu se Holan samozřejmě stává srozumitelnějším pro širší okruh čtenářů. Básník zůstává u svých základních postupů, nenacházíme však již takovou kumulaci a kombinace tropů jako v předcházejícím období neosymbolismu. Ve sbírce *Sen* – apokalyptickém obrazu okupované Prahy – se koncentrace tropů výrazně zvyšuje, Holan se však už nevrací k jejich komplikovanému hromadění a propojování typickému pro jeho lyrickou trilogii. Vyšší četnost obrazných pojmenování ve *Snu* spolu s celkově složitějším výrazem poémy můžeme pokládat jednoznačně za důsledek zabavení předchozí knihy – *Zpěvu tříkrálového*. Tropika a celková výstavba *Snu* musela ukrýt autorovy protiokupační názory před cenzurou a současně je přiblížit českým čtenářům.

V básnickově pomnichovské tvorbě se proměňuje též jeho jazyk. Objevují se prvky agitační poezie a vulgarismus. V důsledku Holanova hněvu namířeného na zrádce, strachu o osud českého národa a země a soucitu s nevinými oběťmi válečných konfliktů se stává jazyk jeho poezie emocionálnějším. Od tohoto se pochopitelně odvíjejí rovněž oblasti, z nichž básník

pro svou obraznost čerpá – obzvláště ve *Zpěvu tříkrálovém* a *Snu* nalezneme vysokou frekvenci odporivých, strašidelných nebo depresivních obrazů. Současně se však v souvislosti s Holanovým soucitem s trpícími ve sbírkách nacházejí jemné obrazy plné hluboké lásky k člověku, zejména k těm nejslabším a nejbezbrannějším. Obrazy tohoto typu charakterizují pozdější básníkovu sbírku *Rudoarmějci* (1947), jejímiž hrdiny se stali prostí sovětsí vojáci.

Sbírka *Odpověď Francii* představuje Holanovu bezprostřední reakci na mnichovskou dohodu a zradu spojenecké Francie. Francouzský podpis mnichovské dohody charakterizuje básník jako sobecký zločin, zdůrazňuje pak „vůli k svobodě“, jež by měla být morální povinností. Holan Francii předpovídá, že takto amorálně získaný mír bude trvat pouze velmi krátce – to, co nastane, nazývá doslova trestem. Do kontrastu s bolestnou přítomností staví básník svou dřívější lásku k Francii a její kultuře. Vyjednáváním s Hitlerem se pro něj Francie automaticky stává spoluviníkem na utrpení nevinných obětí fašizmu. Holan zdůrazňuje, že se nejedná pouze o naši zemi. Již v *Odpovědi Francii* se objevuje v kontrastu ke zradě spojenců Naděje, psána s velkým počátečním písmenem. Později je Naděje tematizována také v *Září 1938* a *Zpěvu tříkrálovém*. Podstatnou součástí *Odpovědi Francii* tvoří též ideologická hesla – například verše odkazující na naději, již básník vkládá do Sovětského svazu. Přestože se Holanova poetika zjednodušuje, zprůhledňuje, rovněž v této sbírce hraje roli antická mytologie. Básník vyzdvihuje hodnotu ducha, v *Září 1938* pak přímo formuluje své útočiště jako „pátou světovou stranu duše“.

Tématem sbírky *Září 1938* se stala těžká situace českého národa v září roku 1938 – zejména mobilizace armády a následné obsazení Německu odstoupeného pohraničí, závěrečná báseň pojednává o přesunutí Máchových ostatků z Litoměřic do Prahy. Ústřední témata sbírky dále tvoří: lidská touha po klidu a štěstí v kontrastu s tragickou přítomností; nejistá budoucnost; zrada Francie spočívající v podpisu mnichovské dohody; naděje (zásadní námět rovněž v *Odpovědi Francii* a *Zpěvu tříkrálovém*); základní hodnoty jako svoboda a solidarita; bratrství lidí odhodlaných bránit své domovy; čekání vojáků na nepřítele, který nepřichází a útěk obyvatel z pohraničí. Objevují se též temné obrazy s tematikou smrti. Velikost právě se odehrávajících dějinných okamžiků charakterizují verše o věčnosti chystající se sestoupit na zem a připomenutí trojských mýtů. Dějiny píšou nové mýty – „budoucí zpěvy“ a obyčejní lidé se díky své statečnosti stávají jejich hrdiny. Důraz se opět klade na morální pevnost. Do kontrastu s temnou atmosférou strachu z války staví básník obrazy nejbezbrannějších – například dětí. V *Září 1938*

dochází k určitému ztotožnění Máchy a Holana – též Holan hledá nové útočiště v situaci, kdy jeho rodná země přestává být bezpečnou. Jako jediná možnost se mu v souladu s podstatou celého jeho díla jeví duševní svět člověka. Duševní rovinu našeho bytí básník tematizuje ostatně již v *Odpovědi Francii* a později ve *Zpěvu tříkrálovém*. Vztahování se k něčemu vyššímu, k něčemu, co nás přesahuje, tvoří potom pointu *Prvního testamentu* (1940).

Sbírka *Zpěv tříkrálový* nese podtitul „Památce mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“. Tři mágové vyprávějí o válečném utrpení těchto zemí. Bezpráví, jež potkalo naši zemi ze strany agresivního Německa, tvoří součást celosvětového zla, vůči němuž je třeba hledat obranu. Básník charakterizuje obecné příčiny válečných konfliktů a snaží se z jejich hrůzné reality najít východisko, naději na proměnu světa. Holan vystihuje situaci v nepříteli znásilňovaném Československu pomocí obraznosti plně přizpůsobené zobrazované realitě. Podstatný motiv tvoří děti obyvatel Sudet, kteří byli nuceni opustit své domovy. Téma tajemství, poznání a poznávání, jež hraje v Holanově poezii významnou roli, se objevuje též zde – ve sbírce reagující na politické události. Promluva lyrického hrdiny se postupně střídá s promluvami třech mágů, jejichž země – Habeš (Etiopie), Španělsko a Čína měly v posledních letech velice podobnou zkušenost války zapříčiněné fašistickým nebo nacistickým agresorem. Střídání promlouvajících hlasů, podílející se na kompozici, hraje později velkou roli v básnickových *Příbězích* (1963), *Noci s Hamletem* (1964) nebo *Noci s Ofélií* (1973). Obrazy utrpení a smrti nevinných lidí ve *Zpěvu tříkrálovém* mají místy až naturalistický charakter, zdůrazňující absurditu a krutost válek. V rozhovorech se třemi mágy hledá básník příčiny a viníky nesmyslného zabíjení – kritizuje materialistickou společnost, lidskou chamtivost a žravost, civilizaci, kde chybí duchovní hodnoty. Další důvod vzniku válečných hrůz představují nepochybně politické ideologie. Současně se v rozhovorech se třemi mágy básník pokouší najít naději na lepší budoucnost v podobě života ve svobodě, bez válek a násilí. Zdůrazňuje důležitost lidské solidarity, nastoluje téma revoluce, socialismu, v souvislosti s kterým se mu jako velký myslitel jeví Lenin. Holan však přemýšlí rovněž o Bohu – ptá se, jak dlouho se ještě Bůh bude na válečné násilnosti dívat. Přes propagaci socialismu, bratrství a lidské solidarity, zůstává pro básníka stále velmi podstatný jeho „ostrov Isola“. Holan též varuje před snahou dosáhnout lepšího světa pomocí diktátorského režimu. Objevuje se téma velkého snu – básnickovy představy budoucnosti lidstva v míru a svobodě. Tři mágové putují za „člověkem, jenž se má teprv narodit“ – jedná se o symbol lepšího člověka – lidstva bez válek a násilí. Že jde o cestu navýsost významnou, až posvátnou, značí aluze obsažená už v titulu

Zpěvu tříkrálového, jež přirovnává tři mágy k novozákonním třem králům putujícím za Ježíšem Kristem. Naděje, psaná s velkým počátečním písmenem, tvoří opět ústřední téma sbírky. Hrálá ostatně velkou roli již v obou předchozích sbírkách – *Odpovědi Francii a Září 1938*.

Poéma *Sen* vychází v dubnu roku 1939 jako Holanova reakce na nacistickou okupaci Československa. Můžeme ji vystihnout jako apokalyptickou noční můru, jež zobrazuje okupovanou Prahu. Pestrou škálou obrazů a motivů zde básník vykresluje tíživou atmosféru strachu a odpor pocíťovaný k německým vojákům. Titul sbírky *Sen* umožňuje Holanovi vzbudit v cenzorech dojem, že se v poémě jedná o neskutečný – snový svět, nikoli o boj proti okupantům. Již úvod poémy nastoluje pohřební atmosféru. Básník přirovnává měsíc k součku v rakvi, což vyvolává dojem jako by se *Sen* odehrával přímo v rakvi. Hrozící válečný konflikt se Holanovi jeví jako boží trest. Pohřební motivy procházejí celou poémou. Z veršů, popisujících prostředí, čtenáři jasně poznají, že se jedná o Prahu. Ta se, oděná v černá sukna, změnila ve skličující město, nad nímž se však stále tyčí jeho symbol – Vyšehrad. Černá barva se stává symbolem zármutku, zděšení, temnoty... Současně jde rovněž o barvu smutečního – pohřebního šatu a barvu uniforem německých vojáků. Kromě lidí oblečených do černého *Sen*, a tedy okupovanou Prahu, obývají roztodivné zrůdné bytosti, lidé, pocházející z okraje společnosti, odporná stvoření či zvířata symbolizující temnotu, děsivé postavy jako „porodní báby nicoty“ apod. V poémě se vrací Holanova otázka ze sbírky *Zpěv tříkrálový* – vidí Bůh, co se děje? Ve *Snu* ji básník propojuje s verši odkazujícími na Máchu, jež vyjadřují jeho vztah k ohrožené vlasti. Pokud se jedná o víru v Boha, také zde, stejně jako v celém Holanově díle, zaznívají pochybnosti a otázky. Poéma tematizuje opět základní hodnoty, které básník zdůrazňuje napříč všemi svými pomnichovskými sbírkami – bratrství, svobodu a vztahování se k něčemu vyššímu, co nás přesahuje. Holanova úloha v těžké dějinné situaci je jednoznačná – chránit tyto hodnoty a prostřednictvím poezie k tomu rovněž vyzývat ostatní. V pointě sbírky, podobně jako ve *Zpěvu tříkrálovém*, vyjadřuje básník touhu po obnově světa.

Verše obsažené ve sbírce *Chór* (napsáno 1939) z roku 1941 psal Holan pro divadlo E. F. Buriana k Maeterlinckově hře *Alladina a Palomid*. Těmito verši uváděl hlasatel v divadle počátek a konec každého dějství. Básník je později pro vydání sbírky doplnil, aby tvořily celek. Maeterlinckovo drama vypráví o tragické lásce Alladiny a Palomida. V *Chóru* se střídají promluvy hlasatele a sboru. Již úvodní verše poukazují na šílenství válečné doby. V otázkách, jež ve verších sbírky básník klade, nacházíme jeho konstantní témata a motivy – sen, tajemství,

nepoznané a jejich opojnost – zde stvoření, vznikání a záhadný svět „za naším světem“. Významné rysy dramatu představují podobně jako v Holanových *Příbězích* (1963) zejména tragičnost a osudovost. Nalezneme zde též gnómické výroky a typické básnickovy motivy a témata, jež plně významově souzní s celkem jeho díla. Také ve verších psaných k dramatu, jehož ústřední téma představuje láska, nacházíme konstantní Holanův námět – samotu. Pevnou součástí *Chóru* tvoří filozofické teze, způsob jejich vkládání do textu využívá básník později rovněž ve svých *Příbězích*, *Noci s Hamletem* nebo *Toskáně*. Závěrečná promluva chóru kromě temných veršů komentujících smrt Alladiny a Palomida obsahuje opět verše týkající se válečné reality bez úcty k základním lidským hodnotám.

V Holanových pomnichovských sbírkách pokračuje vliv Karla Hynka Máchy (rytmus, obraznost) a Jakuba Demla (obraznost). Ovlivnění symbolismem ustupuje ve prospěch větší srozumitelnosti pro čtenáře. Básníková role mluvčího národního osudu má za následek posílení vlivu lidové poezie (rytmus, výstavba básní). Ve snaze posílit národ v těžké době Holan vydává roku 1938 společně s Františkem Halasem výbor lidové poezie *Láska a smrt*. Inspirací pro básnickovu obraznost se stává rovněž dílo Velemíra Chlebnikova.

Metodologie

V metodologii svého postupu navazují zejména na výzkum Miroslava Červenky a svého konzultanta Vladimíra Binara.¹⁵⁶ Považují proto za důležité charakterizovat odlišnosti Binarova způsobu rytmického rozboru od nejnovějších versologických metod a poznatků, sepsaných v knize *Úvod do teorie verše*¹⁵⁷ (autoři: Robert Ibrahim, Petr Plecháč a Jakub Říha). Obě metody rytmického rozboru mají téměř shodné výsledky – liší se zejména způsobem zápisu. Doložím níže na ukázce.

Dále se liší ve skutečnosti, že v případech některých veršů, kde podle Binarova způsobu rytmického rozboru dochází k daktylským substitucím, podle metody shrnuté Ibrahimem, Plecháčem a Říhou zůstává metrum čistě jambické.¹⁵⁸

Odlišnost je rovněž ve způsobu zápisu metra verše s tzv. přízvučným incipitem v jambu, kdy podle Binarova způsobu rytmického rozboru se zapisuje metrum jako jambické s „daktylským“ začátkem, podle metody autorů *Úvodu do teorie verše* se zapisuje jako čistě jambické.

V knize *Úvod do teorie verše* pro každý verš v rozboru básně uvádějí autoři dva řádky. První řádek značí rytmus verše, druhý potom jeho metrum. Oproti tomuto se způsob rytmického rozboru Vladimíra Binara odlišuje ve skutečnosti, že se skládá pouze z jednoho řádku pro každý verš – neobsahuje řádek, značící reálné slovní přízvuky.

¹⁵⁶ Vladimír Binar nestihl bohužel před smrtí své odborné dílo vydat. K dispozici máme pouze rukopis knihy *Glosy k poetice*. V něm se autor zabývá poetikou a interpretací významných českých a francouzských básníků. Jedná se například o Karla Hynka Máchu, Otokara Březinu, Jakuba Demla, Vítězslava Nezvala, Vladimíra Holana, Charlese Baudelaira, Arthura Rimbauda, Stéphana Mallarméa a Guillaumea Apollinaira. Rukopis knihy *Glosy k poetice* je zatím bohužel ve stádiu rozpracování – kromě Binarových poznámek – tzn. úryvků budoucích kapitol, jsou připraveny k redakčnímu a editorskému zpracování autorovy zápisky k přednáškám na FFUK, poznámky studentů z jeho přednášek a seminářů a jejich nahrávky.

¹⁵⁷ KOLÁR, Robert, Petr PLECHÁČ a Jakub ŘÍHA. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4.

¹⁵⁸ Jako příklad může posloužit verš „A v silných světlech očunů slzami mroucí úsvit žaloval“ z Holanovy básně *Jeseň v opatství*. Podle Binarova způsobu rytmického rozboru v něm dochází k dvěma daktylským substitucím (slova *ocunů slzami*), podle metody shrnuté Ibrahimem, Plecháčem a Říhou je metrum čistě jambické.

Vysvětlení značek používaných v rytmickém rozboru autory *Úvodu do teorie verše* nalezneme v knize na straně 5. Matoucím dojmem může jistě působit skutečnost, že oba způsoby rytmického rozboru užívají shodnou značku, ovšem v jiném významu. Autoři knihy *Úvod do teorie verše* používají značku X pro přízvučnou slabiku a x pro nepřízvučnou. Rytmický rozbor Vladimíra Binara tuto značku používá pro značení iktované (X) nebo neiktované (x) slabiky. Zatímco v rytmickém rozboru Roberta Ibrahima, Petra Plecháče a Jakuba Říhy se stopy značí čísly v dolním indexu, v Binarově rozboru jsou odděleny svislými lomítky.

Číslo před svislým lomítkem na pravé straně Binarova rytmického rozboru značí celkový počet slabik ve verši, následující čísla označují iktované slabiky.

Co se týká jambického verše, jenž začíná tříslabičným slovem (případně jednoslabičnou předložkou a slovem se sudým počtem slabik, vzácně pětislabičným slovem nebo slovem se sudým počtem slabik a příklonkou, popřípadě třemi jednoslabičnými neplnovýznamovými slovy nebo třemi jednoslabičnými slovy, z nichž plnovýznamové je až třetí), považuje ho Binar za jambický verš s „daktylským“ začátkem. Takový začátek tvoří spolu s předrážkou dva typy začátku českého jambického verše. Značení stop v jambickém verši vypadá potom jako „daktyl“ + „trocheje“ nebo předrážka + „trocheje“. Že se jedná právě o jambický verš, znázorňují sudá čísla po pravé straně rytmického rozboru. Toto specifické rozdělení stop je dáno tím, že český jambický verš vzniká v podstatě těmito dvěma způsoby. Důsledkem těchto dvou typů začátků jambického verše se ikty dostanou na sudé slabiky. Doložím příkladem na dvou verších z Holanovy sbírky *Kameni, přicházíš...* (1937). První verš tvoří ženský sedmistopý jambický verš, druhý verš mužský pětistopý jambický verš:

jak zmlká jazyková půlnoc, do pratemna žene

x|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

15 | 2 4 6 8 10 12 14

hledání vyšších divů, kde by ti

Xxx|Xx|Xx|Xx|X

10 | 1 4 6 8 10

Pro srovnání obou metod rytmického rozboru uvádím první dvě strofy básně *Zpěv pastýřův* ze sbírky *Kameni, přicházíš...* (1937). Báseň je psána pravidelným šestistopým trochejem, pravidelně se zde střídá mužský a ženský verš:

Zpěv pastýřův

Dokud mramor pro mramor a pramen údů

Xx Xx X xx x Xx Xx

S₁W₁ S₂W₂ S₃W₃S₄ W₄ S₅W₅ S₆W₆ (T6ž)

z ušlechtilé mušle jiskřit hodlá mi,

Xxxx Xx Xx Xx x

S₁W₁S₂W₂ S₃W₃ S₄W₄ S₅W₅ S₆ (T6m)

předzpěvován řadry v plnost bez osudu,

Xxxx Xx Xx X xxx

S₁W₁S₂W₂ S₃W₃ S₄W₄ S₅W₅S₆W₆ (T6ž)

božský, mezi rouháním a modlami,

Xx Xx Xxx x Xxx

S₁W₁ S₂W₂ S₃W₃S₄ W₄ S₅W₅S₆ (T6m)

dokud úžas rozpouští se cudným hnutím

Xx Xx Xxx x Xx Xx

S₁W₁ S₂W₂ S₃W₃S₄ W₄ S₅W₅ S₆W₆ (T6ž)

z bázně krve v krev, jež váhá, aniž zná

Xx Xx X x Xx Xx X

S₁W₁ S₂W₂ S₃W₃S₄W₄ S₅W₅ S₆ (T6m)

pýchu, chmurně oplodněnou odmítnutím,

Xx Xx Xxx Xxx

S₁W₁ S₂W₂ S₃W₃S₄W₄ S₅W₅S₆W₆ (T6ž)

nebo víc než úsměv tebe, líbezná,

Xx X x Xx Xx Xxx

S₁W₁ S₂W₂ S₃W₃ S₄W₄ S₅W₅S₆ (T6m)

Zpěv pastýřův

Dokud mramor pro mramor a pramen údů

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

12 | 1 3 5 7 9 11

z ušlechtilé mušle jiskřit hodlá mi,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

11 | 1 3 5 7 9 11

předzpěvován ňadry v plnost bez osudu,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

12 | 1 3 5 7 9 11

božský, mezi rouháním a modlami,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

11 | 1 3 5 7 9 11

dokud úžas rozpouští se cudným hnutím

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

12 | 1 3 5 7 9 11

z bázně krve v krev, jež váhá, aniž zná

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

11 | 1 3 5 7 9 11

pýchu, chmurně oplodněnou odmítnutím,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx

12 | 1 3 5 7 9 11

nebo víc než úsměv tebe, líbezná,

Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X

11 | 1 3 5 7 9 11

Seznam klíčových pojmů využívaných v disertační práci:

Definice pojmů v seznamu se snaží vyložit velice stručně jejich význam ve smyslu používaném v disertační práci. Uvedené definice si nedělají nárok na obsáhnutí všech možných významů těchto pojmů ani na jejich úplné teoretické pojednání. Rozsáhlejší stati obsahují například knihy, na něž je odkazováno v poznámkách pod čarou u většiny pojmů.

alexandrin – Dvanácti- nebo třináctislabičný jambický verš s cézурou po 6. slabice, někdy je obměňován zejména uvolňováním cézury.¹⁵⁹

aliterace – Náslovný rým; opakování stejné hlásky nebo skupiny hlásek na začátku dvou nebo více sousedních slov nebo slovních skupin.¹⁶⁰

anafora – Básnická figura zvuková. Opakování téhož slova nebo skupiny slov na začátku dvou i více (někdy i mnoha) sousledných veršů (popř. poloveršů, strof nebo vět). Velmi frekventovaná básnická figura uplatňující se buď jako významová osa asociativní metaforické řady nebo jako opěrný bod gradace, kontrastu, kompozičního paralelismu aj.¹⁶¹

anastrofa – Básnická figura slovosledná. **Inverze** dvouslovného či dvoučlenného typu.¹⁶²

antíteze – Básnická figura syntaktická. Figura kladoucí do protikladu dva motivy.¹⁶³

apostrofa – Básnická figura myšlenková. Oslovení nepřítomné osoby nebo neživého předmětu, kdy se nečeká na odpověď, v širším smyslu vášnivé oslovení vůbec.¹⁶⁴

apoziopeze – Básnická figura eliptická. Významová i intonační neukončenost výpovědi.¹⁶⁵

asonance – Souzvuk hlásek na konci verše, který podobně jako rým má rytmickou funkci, neodpovídá však platné rýmové normě. Nejčastěji jde o shodu dvou posledních samohlásek asonovaných veršů, souhlásky zůstávají úplně nebo částečně neshodné.¹⁶⁶

¹⁵⁹ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 237.

¹⁶⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 17.

¹⁶¹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 19.

¹⁶² VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 21.

¹⁶³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 25.

¹⁶⁴ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 27.

¹⁶⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 27.

¹⁶⁶ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 237.

báseň krátkého formátu – Báseň nevelkého rozsahu; báseň o několika strofách.

básnická sémantika – Významová rovina poezie, vznikající na základě básnickovy specifické práce s jazykem. Na jejím konstituování se podílejí všechny složky básnickovy **poetiky: rytmus, instrumentace verše, básnické figury a tropika.**

básnické přirovnání – Vystižení a určení jevu na základě jeho vlastností shodných s vlastnostmi jevu jiného. Často vzniká za pomoci slov jako, jak.¹⁶⁷

blankvers – Nerýmovaný a nestrofický pětistopý jamb. Užívá se především v dramatu a epice.¹⁶⁸

cézura – Ustálený mezislovní předěl na přesně určeném místě uvnitř verše, zpravidla v polovině jeho rozsahu nebo v její blízkosti. Jeho vymezení je součástí dané metrické normy.¹⁶⁹

čtyřverší – Strofa obsahující čtyři verše.

daktyl – Třídobý verš, podstatně se odlišující od mnohem častěji užívaného dvoudobého jambu a trocheje. Na rozdíl od nich je silná pozice verše (iktus) následována *dvěma* pozicemi slabými. Vzhledem k jazykovým předpokladům češtiny z toho vyplývá, že až na speciální případy jsou v daktylu všechny silné pozice obsazeny přízvučnými slabikami, a pozice slabé nejsou přízvuků úplně zbaveny.¹⁷⁰

daktylotrochej – Verš složený z dvojslabičných a trojslabičných jednotek („stop“). Rozmístění těchto jednotek ve verši může být buď v daném textu ustálené, částečně ustálené nebo volné. Naposled uvedený typ je nejbližší volnému verši, hranice mezi těmito veršovými útvary je plynulá.¹⁷¹

dvojverší – Strofa obsahující dva verše.

epanadiploze – Básnická figura zvuková. Figura spočívající v tom, že ze dvou tvrzení (vět, veršů, jejich částí), jsoucích ve vzájemném vztahu, první začíná stejným slovem, jakým druhé končí.¹⁷²

¹⁶⁷ BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 266–269.

¹⁶⁸ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 237.

¹⁶⁹ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 237.

¹⁷⁰ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 237–238.

¹⁷¹ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 238.

¹⁷² VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 92.

epanastrofa – Básnická figura zvuková. Figura opakující táž slova na konci předešlého i na začátku následujícího verše, popř. na konci a na začátku sousedních strof.¹⁷³

epifora – Básnická figura zvuková. Opakování týchž slov na konci veršů.¹⁷⁴

epizeuxis – Básnická figura zvuková. Opakování téhož slova nebo skupiny slov v jednom verši, popřípadě větě, a to buď bezprostředně za sebou, nebo po vložení jiného slova, zpravidla spojky, příslovce atp. Epizeuxis zvyšuje zvukovou působivost věty a akcentuje význam opakovaného celku.¹⁷⁵

eufemismus – Básnická figura hodnotící. Zjemňující slovo a výraz pro drsný či nepříjemný předmět, jev nebo děj (smrt, nemoc). Bývá vyjádřen většinou některým z tropů.¹⁷⁶

eufonie – Uspořádání hlásek vedoucí k libým, příjemným zvukovým efektům – viz **instrumentace verše**.

exklamace – Básnická figura myšlenková. Stylistický prostředek vyjadřující formou věty zvolací emocionální vztah mluvčího k obsahu výpovědi.¹⁷⁷

figury básnické – Výrazové prostředky tradiční poetiky a rétoriky, spočívající v odchylkách od norem běžného sdělovacího jazyka. *Zvukové figury* využívají opakování hlásek, slabik a slov na hranicích veršů, větných úseků a souvětí (např. **anafora**, anadiploze, **epanadiploze**, epanalepse, **epanastrofa**, **epifora**, **epizeuxis**, **paronomázie**). U *syntaktických figur* sledujeme užívání a vypouštění spojovacích výrazů (asyndeton, polysyndeton) i typy syntakticko-významových vazeb (např. akumulace, **gradace**, **antiteze**). *Slovosledné figury* spočívají na odchylkách od pravidelného slovosledu (např. **anastrofa**, **inverze**), opakování slovosledných schémat (**paralelismus**), popř. na protikladech opačných schémat (chiasmus). *Eliptické figury* vypouštějí z pravidelných tvarů a slov a větných konstrukcí hlásky, slova i části věty (např. elipsa, **apoziopeze**). *Za myšlenkové figury* bývají označovány takové, jež vyjadřují postoj mluvčího ke sdělení (např. **řečnická otázka**, **apostrofa**, **exklamace**). *Hodnotící figury* prozrazují citový postoj a hodnocení mluvčího (např. **eufemismus**). *Figury významového*

¹⁷³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 92.

¹⁷⁴ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 93.

¹⁷⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 97.

¹⁷⁶ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 101.

¹⁷⁷ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 413.

rozporu vznikají syntaktickým spojením dvou vzájemně se vylučujících jevů (např. **oxymóron**, **paradox**).^{178,179}

gradace – Básnická figura syntaktická. Uspořádání slov nebo slovních spojení podle jejich významu a účinku, a to buď směrem vzestupným (klimax), nebo sestupným (antiklimax).¹⁸⁰

iktus – Rytmičtý důraz, součást metrické normy, příznak sloužící k delimitaci úseků metra.¹⁸¹

instrumentace verše (instrumentace hlásková) – Umělecké využití konfigurací hlásek a hláskových skupin nebo posunů v jejich četnosti. Jejím nejsystematičtější rozbořením u nás je práce J. Mukařovského o Máchově Máji z r. 1928. Pro označení opakování hlásek ve vztahu k veršovému členění a rytmu se tu užívá pojmenování *eufonie*, to však se běžně vztahuje jen na hlásková seskupení ladná, příjemná. K hláskové instrumentaci je nutno počítat i výběr a uspořádání hlásek vedoucí k zvukovým efektům nelibým (kakofonie), k napodobení reálných zvuků apod. Hláskově podobná slova uvádí poezie i do vztahů významových.¹⁸²

inverze – Básnická figura slovosledná. Aktuální změna gramaticky obvyklého, stylisticky bezpříznakového pořádku slov, motivovaná potřebou zdůraznit některou složku výpovědi (např. s ohledem na rýmovanou shodu), rytmicky organizovat nebo emocionálně podbarvit větný úsek, resp. verš.¹⁸³

jamb – Dvoudobé metrum, kde se pravidelně střídají silné a slabé pozice verše; na rozdíl od trocheje je přitom první pozicí verše pozice slabá. Ta však už více než století (a předtím v romantismu) nepředpokládá striktní obsazení v podobě nepřízvučné slabiky: jako zcela náležité se připouštějí tzv. daktylské (tvořené tříslabičným slovem) počátky jambických veršů

¹⁷⁸ V pojednání, čerpajícím ze *Slovníku literární teorie* Štěpána Vlašína, uvádím zejména figury vyskytující se v disertaci.

¹⁷⁹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 112.

¹⁸⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 129.

¹⁸¹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 148.

¹⁸² ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 240.

¹⁸³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 158.

s přízvukem víceslabičného slova na první slabice verše. Tak je český jambický řádek možno sestavit z dvou- a tříslabičných slov, které jsou v české řeči nejběžnější.¹⁸⁴

kakofonie – Uspořádání hlásek vedoucí k nelibým zvukovým efektům – viz **instrumentace verše**.

kompozice básně, sbírky – Uspořádání jednotlivých složek **poetiky** i složek **tematických a motivických** v celek, v jehož struktuře mají všechny prvky své pevné postavení nesoucí význam.

konsonance – Souzvuk souhlásek na konci verše. Nejčastěji jde o shodu dvou posledních souhlásek, samohlásky zůstávají úplně nebo částečně neshodné.

konstanta instrumentace verše – Rys instrumentace verše platný v celé sbírce (samozřejmě s možností výjimek a odchylek).

litaničká konstrukce – Dlouhá **anaforická** řada, umožňující řetězení obrazů.

metafora – Jeden z **tropů**, označení jednoho jevu pojmenováním jevu jiného na základě podobnosti.

metafora genitivní – **Metafora** vznikající spojením dvou slov s genitivní vazbou.

metafora kontextová – **Metafora** procházející delším úsekem textu – např. celou strofou nebo básní.

metaforický epiteton – Básnický přívlastek vzniklý na základě **metaforickém**.

metonymický epiteton – Básnický přívlastek vzniklý na základě **metonymickém**.

metonymie – Jeden z **tropů**, označení jednoho jevu pojmenováním jevu jiného na základě souvislosti.

metrum – Norma řídící rozložení přízvuků na jednotlivých pozicích. Viz **verš metrický**.¹⁸⁵

motiv – Nejjednodušší tematický prvek básně.¹⁸⁶

neosymbolismus – **Poetika** inspirovaná symbolistickými básníky – například Otokarem Březinou a Charlesem Baudelairem. Jejimi hlavními rysy jsou: zvýšená koncentrace **tropů** a abstrakt a větší komplikovanost tropů, jež se kombinují mezi sebou. Rovněž dochází k častému

¹⁸⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 241.

¹⁸⁵ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 243.

¹⁸⁶ BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 207.

spojování abstrakt a konkrét jako v symbolismu. Kumulace tropů spolu s vyšším počtem **symbolů** vede k velkému množství významových rovin.

obraznost (obrazotvornost) – Výstavba básnických obrazů pomocí tropů a básnických figur.

oktosylab – Osmislabičný verš, tradiční verš lidové poezie.

onomatopoeie – Zvukomalba – slovo vzniklé na základě napodobení zvuku. Jeden z pomocných prostředků zvýraznění jazyka použitím slov, která svou zvukovou stránkou dokreslují zobrazovaný jev.

oxymóron – Básnická figura významového rozporu. Spojení slov, která si přímo odporují. Figura založená na významovém protikladu.¹⁸⁷

paradox – Básnická figura významového rozporu. Figura spojující v hlubším významu pojmy, které si odporují.¹⁸⁸

paralelismus – Básnická figura slovosledná. Obdobná rytmická, gramatická a tematická výstavba dvou i více po sobě následujících veršů nebo i rozsáhlejších úseků textu.¹⁸⁹

paronomázie – Básnická figura zvuková. Nahromadění několika slov odvozených od téhož kmene.¹⁹⁰

personifikace – Tropus připisující neživým věcem, rostlinám, zvířatům nebo abstraktům lidské city, myšlení, jednání nebo řeč; vzniká jak na základě **metaforickém**, tak na základě **metonymickém**.

pětiverší – Strofa obsahující pět veršů.

pleonasmus – Užití více slov stejného nebo blízkého významu k označení jediné skutečnosti.¹⁹¹

poéma, skladba – Rozsáhlá báseň, jež může být členěna do **zpěvů**.

¹⁸⁷ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 259.

¹⁸⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 263.

¹⁸⁹ BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 241–242.

¹⁹⁰ BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 245–246.

¹⁹¹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 276.

poetika – Organizace básnických prostředků v básnickém textu, sestávající z několika rovin – **rytmu**, **instrumentace verše**, **básnických figur** a **tropiky**. Všechny složky básnickovy poetiky se podílejí na konstituování **básnické sémantiky**.

poetismus – Slovo, které se obvykle používá jen v básnickém textu.¹⁹²

předrážka (anakruze) – Rytmicky nedůrazná slabika na počátku dané rytmické řady. Anakruze umožňuje přízvuk na sudých slabikách a tím navození dojmu vzestupného rytmu, což je významné zvláště v češtině s přízvukem výlučně na prvních slabikách slov. Anakruze je tak jedním z předpokladů pro vytváření českého jambu.¹⁹³

přesah (enjambement) – Takový nesouhlas větného (promluvového) a veršového členění, při němž uvnitř verše je silnější syntaktický (promluvový) předěl než na jeho konci. Podle širšího pojetí je přesahem každá neidentita obou členění.¹⁹⁴

přímé pojmenování – Užití slova v jeho základním významu.

refrén – Část verše, verš nebo několik veršů, úsek textu, který se v básni opakuje, a to buď beze změny, anebo pozměněně.¹⁹⁵

rým – Zvuková shoda hlásek na koncích rytmických jednotek (veršů, někdy i půlveršů apod.), která se podílí na vytvoření rytmu (rytmického impulzu), tj. vyvolává očekávání, že zvuková shoda se uskuteční i v následujícím textu.¹⁹⁶

rým bohatý – Rým, v němž se shoduje také opěrná souhláska, tj. zvukový rozdíl rýmujících se stran je omezen na minimum (např. zdali x vdaly).¹⁹⁷

rým čelní – Rým, jehož alespoň jedna strana je na začátku verše.¹⁹⁸

rým dvouslabičný – Rým o dvou slabikách.

rým exotický – Rým, v němž na jedné nebo na obou stranách se rýmuje slovo cizího původu.¹⁹⁹

¹⁹² BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 257–258.

¹⁹³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 20.

¹⁹⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 244.

¹⁹⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 312.

¹⁹⁶ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 245.

¹⁹⁷ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 328.

¹⁹⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 328.

- rým gramatický** – Rým vytvářený slovy téhož slovního druhu ve stejném tvaru.²⁰⁰
- rým chudý** – Rým, v kterém se rýmuje pouze rýmová podstata, nikoli opěrná souhláska (např. kost x solidnost).²⁰¹
- rým jednoslabičný** – Rýmuje se pouze jedna slabika, přičemž alespoň jednu stranu rýmu tvoří jednoslabičné slovo.²⁰²
- rým koncový** – Rým na koncích veršů.
- rým metatetický** – Rým přesmyčkový (např. luna – nula).²⁰³
- rým mužský** – Rým, v němž připadá přízvuk na poslední slabiku verše.²⁰⁴
- rým myšlenkový** – Rým, ve kterém se rýmový souzvuk realizuje ve slovech významově blízkých, logicky sounáležitých (např. hluk x zvuk).²⁰⁵
- rým neúplný** – Neúplná shoda rýmujících se částí slov (např. v lásce x v zátce).²⁰⁶
- rým obkročný** – Rým, spojující první verš se čtvrtým, zatímco druhý a třetí verš jsou spojeny rýmem sdruženým, takže celé čtyřverší má schéma a b b a.²⁰⁷
- rým postupný** – Rým v rýmovém schématu veršů a b c (d) a b c (d).²⁰⁸
- rým přerývaný** – Rýmové spojení jen některých veršů, zatímco jiné (např. liché) zůstávají bez rýmu.²⁰⁹
- rým sdružený** – Rým, spojující sousední verše podle schématu a a b b c c.²¹⁰
- rým střídavý** – Uspořádání rýmů podle schématu a b a b c d c d..., často kombinované s analogickým střídáním rýmů mužských a ženských.²¹¹

¹⁹⁹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 329.

²⁰⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 329.

²⁰¹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 329.

²⁰² BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 285.

²⁰³ BRUKNER, Josef a FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., v MF první vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, 286.

²⁰⁴ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

²⁰⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

²⁰⁶ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

²⁰⁷ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

²⁰⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

²⁰⁹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

²¹⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 330.

rým štěpný – Rým, v jehož rýmové podstatě se kromě koncovky rýmuje alespoň část slovního kmene.²¹²

rým tirádový – Rým, probíhající celou básní, tedy podle vzorce a a a a a a...²¹³

rým tříslabičný – Rým o třech slabikách.

rým useknutý – Vzniká konfrontací slov s poslední slabikou uzavřenou a otevřenou (např. jede x šedém).²¹⁴

rým vnitřní – Rým, jehož alespoň jedna strana je uprostřed verše.²¹⁵

rým ženský – Rým vždy nejméně dvojslabičný, v němž přízvuk je na předposlední slabice.²¹⁶

rýmové echo – Zvláštní případ homonymního rýmu, při němž se jedno slovo celé opakuje na druhé straně rýmu (např. měl jsem doma mince, byly po mamince).²¹⁷

rytmická výstavba (struktura) – Způsob uspořádání rytmu.

rytmus – Reálné uspořádání zvukových prostředků verše, v němž je v dialektické jednotě spínáno abstraktní rytmické schéma, spočívající v pravidelném opakování určitého zvukového prvku nebo komplexu prvků (a opakování všech zvukových prvků, které se na toto základní rytmické schéma vážou) s protikladnými tendencemi, jež toto opakování narušují. Pojem rytmu je tak těsně spjat s pojmem **metra**, normy verše.²¹⁸

řečnická otázka – Básnická figura myšlenková. Otázka, na niž tazatel nečeká odpověď.

sedmiverší – Strofa obsahující sedm veršů.

sonet – Ustálená lyrická forma původem z Itálie 14. stol. (Petrarca). Jejích čtrnáct veršů je rozloženo do dvou čtyřveršových strof následovaných dvěma strofami tříveršovými. Rýmové

²¹¹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹² VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹⁴ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹⁶ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹⁷ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 331.

²¹⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 333.

schéma bylo původně omezeno na opakování jen dvou rýmů v úvodním osmiverší a dvou nebo tří jiných rýmů v závěrečném šestiverší; později bylo už v tomto směru více volnosti.²¹⁹

stavba básně – Viz **kompozice**.

stopa – Nejmenší jednotka verše, vyčlenitelná pouze ve vztahu k jeho celistvosti jako určité charakteristické seskupení slabik na základě jejich relevantních prozodických vlastností. V souvislosti se spádem celého verše se uvnitř stopy odlišuje slabika metricky příznaková, teze, která nese iktus, a slabika nebo slabiky neiktované, arze.²²⁰

strofa, sloka – Rytmičtý útvar složený z několika veršů, často s ustáleným rozestavením rýmů.

strofické členění – Členění básně do strof.

symbol – Básnický obraz o mnoha významech. Tropus, mající několik rovin významů. U Holana často vzniká křížením metafory a metonymie.

synestézie – Míšení vjemů různého smyslového původu.²²¹

šestiverší – Strofa obsahující šest veršů.

téma – Námět básně nebo sbírky.

tematika – Souhrn nebo okruh **témat**.

transfigurace – Přepodstatnění, změna podstaty.

trochej – V českém verši soubor veršových útvarů s dvoudobým rytmem, tj. pravidelným střídáním silných a slabých pozic ve verši; v trocheji na rozdíl od jambu stojí na prvním místě verše pozice silná.²²²

tropika – Způsob básníkova využívání **tropů** a jeho postupy v této oblasti **poetiky**.

tropy (obrazná pojmenování) – Souborné označení pro **metaforu**, **metonymii** a ironii a pro všechny jejich druhy a účelové odrůdy. Všem tropům je společné užívání slova ve víceméně nezvyklém, „přeneseném“ významu, který vyplývá jen z konkrétního kontextu.²²³

tříverší – Strofa obsahující tři verše.

²¹⁹ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 246.

²²⁰ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 355.

²²¹ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 370.

²²² ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 247.

²²³ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 393.

verš metrický – Verš s **metrem**, tj. normou řídící rozložení přízvuků na jednotlivých pozicích; pozice jsou silné a slabé, přičemž na silných pozicích může stát jak přízvučná, tak nepřízvučná slabika (působí však slabší nebo silnější tendence klást sem slabiky přízvučné), na pozicích slabých přítomnost přízvučné slabiky víceslabičného slova způsobuje nemetričnost celé řádky (verše). (Jiné je toto pravidlo u třídobých rozměrů, viz *daktyl*.) Jednotlivá metra mají své tradice a své oblasti příznačného užití (např. své typické básnické žánry), a s ohledem na tyto sémantické kvality si je básníci vybírají.²²⁴

verš mnohostopý – Verš o velkém počtu stop. U Holana se jedná o sedmi- až třináctistopé verše. Sedmistopý jamb můžeme považovat za variaci alexandrinu, zvláště dělí-li ho cézura na dvě poloviny.

verš různostopý – Veršový útvar zachovávající střídání silných a slabých pozic, ale neurčující žádné pravidelné rozložení veršů vzhledem k jejich rozsahu (nepravidelně mísící verše různě dlouhé).²²⁵

verš volný – Útvar založený na odkazech k verši metrickému. „Volnost“ volného verše je hodnotou značně relativní: může zahrnovat jak odchylky od normy, tak její úplné popření. Pro volný verš je typické, že se nekonstituuje jen odkazováním k soudobým normám metrického verše, ale i ke svým předchozím stádiím, čímž může docházet k jeho většímu a většímu uvolňování.²²⁶

výstavba rýmů – Uspořádání **rýmů** ve strofě, básni nebo básnické sbírce.

zpěv poémy, skladby – Oddíl **poémy, skladby**.

²²⁴ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 243.

²²⁵ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001, str. 244.

²²⁶ KOLÁR, Robert, Petr PLECHÁČ a Jakub ŘÍHA. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4.

Seznam použité literatury:

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. 12. vyd., (3. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost, 2006. xiii, 1461, iv, 350 s., [15] s. barev. obr. příl. ISBN 80-85810-42-5.

BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. (rukopis, nestránkováno).

BINAR, Vladimír. Dialog: Nezval – Deml – Holan. *Revolver Revue*. 1996, č. 32, s. 165–207.

BLAŽÍČEK, Přemysl. *Knihy o poezii: Holan - Toman*. Praha: Triáda, 2011. Paprsek. ISBN 978-80-87256-39-8.

BRUKNER, Josef a Jiří FILIP. *Poetický slovník*. 2., upr. vyd., 1. vyd. v MF. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0650-6.

ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši* [online]. Praha: Karolinum, 2006 [cit. 2018-06-26]. Prameny k dějinám českého myšlení. ISBN 80-246-1274-7. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/Doc?id=11052066>

ČERVENKA, Miroslav, Vladimír MACURA, Jaroslav MED a Zdeněk PEŠAT. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0217-X.

ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-015-5.

ČERVENKA, Miroslav. *Z večerní školy versologie: versologický průvodce tvorbou generace devadesátých let*. Pardubice: Akcent, 1991. Ursus. ISBN 80-85365-05-7.

DVOŘÁK, Miloš. Poezie Vladimíra Holana. *Listy pro umění a kritiku*. 1936, roč. 4, č. 5, s. 105–109.

EXNER, Milan. Poezie, způsob existence. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 36, s. 9. ISSN 0862-657X.

FUČÍK, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich, 1994. Dílo Bedřicha Fučíka. ISBN 80-7023-178-5.

GALMICHE, Xavier a Vladimír HOLAN. *Vladimír Holan, bibliotékář Boha: Praha 1905-1980*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-94-3.

HAUSENBLAS, Karel. Abecední index slov v Máji s jejich frekvencí. In: *Miscellanea*. Praha: Univerzita Karlova, 2003, s. 212–246. ISBN 80-7308-055-9.

HOLAN, Vladimír, Vladimír JUSTL a Pavel CHALUPA. *Spisy Vladimíra Holana*. 2. rev. vyd. Praha: Paseka, 2006. ISBN 80-7185-649-5.

HOLAN, Vladimír. *Sebrané spisy*. Ed. Vladimír Justl. Praha: Odeon, 1965–1988. 11 sv.

HOMOLÁČ, Jiří a Alena MACUROVÁ. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia. ISBN 80-7184-201-X.

KOLÁR, Robert, Petr PLECHÁČ a Jakub ŘÍHA. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-051-4.

JANŮ, Jaroslav. Jinotaje v české poezii okupačních let. *Kritický měsíčník*. 1945, roč. 6, s. 227–232. ISSN 1212-5989.

JUNGMANN, Josef. *Josefa Jungmanna Slowesnost, aneb, Náuka o výmluwnosti prosaické, básnické i řečnické se sbírkau příkladů w newázané i wázané řeči*. 2. opr. a rozmn. vyd. Praha: Kronbergr i Řiwnáč, 1845. Nowočeská bibliothéka.

JUSTL, Vladimír a Viktor DOBREV. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010. ISBN 978-80-87310-12-0. Dostupné také z: http://toc.nkp.cz/NKC/201010/contents/nkc20102114198_1.pdf

KRÁLÍK, Oldřich. Orfická lyrika. *Listy pro umění a kritiku*. 1937, roč. 5, č. 18, s. 401–408.

KŘÍŽEK, Lukáš. *Pohádkový svět Maurice Maeterlincka (od nevyhnutelné Smrti ke hledání Štěstí)* [online]. 2017 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/179564>. Vedoucí práce Petr Christov.

KUBÍČEK, Tomáš a Jan WIENDL. *Víra a výraz: sborník z konference "-bývalo u mne zotvíráno-" : východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století, Brno 7. - 9. 4. 2005*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-163-1.

LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. doplněné vydání [i.e. 3. vydání]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. Česká historie. ISBN 978-80-7106-963-8. Dostupné také z: http://toc.nkp.cz/NKC/200809/contents/nkc20081816707_1.pdf

MED, Jaroslav. Vladimír HOLAN. In: *Slovník české literatury po roce 1945*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=6>

NEVERŠILOVÁ, Olga. „Na ústech podzemního pramene mám účast stinnou.“ (k Holanovu pojetí poezie). *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 7, s. 16–17.

NOVÁK, Arne. Z nových cest české lyriky. *Lidové noviny*. 1. 4. 1934, s. 9.

- OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004. ISBN 80-902660-2-9.
- PATOČKA, Jan. *Dvě máchovské studie*. 3., opr. vyd., 1. v tomto souboru. Praha: OIKOYMENH, 2007. Oikúmené. Malá řada. ISBN 978-80-7298-274-5. Dostupné také z: http://toc.nkp.cz/NKC/200706/contents/nkc20071712096_1.pdf
- PIORECKÝ, Karel. Ale jsou děti! (Téma dětství v tvorbě Vladimíra Holana z let 1948 až 1955). *Tvar*. 2001, roč. 12, č. 2, s. 4–5. ISSN 0009-0468.
- PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha: Triáda, 2007. Paprsek. ISBN 978-80-86138-76-3. Dostupné také z: http://toc.nkp.cz/NKC/200711/contents/nkc20071752657_1.pdf
- RICHTEROVÁ, Sylvie. Polyfonie v poezii Vladimíra Holana. *Česká literatura*. 1992, roč. 40, č. 4, s. 382–389. ISSN 0009-0468.
- ŠALDA, F. X. Říkání o čtyřech básnících. *Šaldův zápisník*. 1933, roč. 5, s. 123–137.
- TRUNEČKA, Michal. Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce *Vanutí*. *Česká literatura*. 2000, roč. 48, č. 5, s. 484–501. ISSN 0009-0468.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Vydání druhé, rozšířené. Praha: Československý spisovatel, 1984.