

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.

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, 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.

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). Nepochází 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 poem *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 poemách *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. Sbíрка 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 prožívanými existenciálními úzkostmi. 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 přepracováních 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 Guillauma 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 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 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 básníkovou 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 poema *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 básnickovy 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.

Básnickovy 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 specifičnost 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 stovebním 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. Sbírkou *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 básníkovy 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 konstantních básníkových 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“¹.

Jedno z klíčových témat sbírky představuje rovněž samotná poezie. Sbířku 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 zachytného bodu či východiska. Důležité téma sbírky tvoří putování.

¹ JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha: Akropolis, 2010, s. 61.

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.

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“² – 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“³. 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. Ústřední téma *Oblouku* představuje, podobně jako později ve stěžejní básníkové 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, ireálného, 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.

² OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004, s. 18.

³ 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 gnómičké 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 *Přibězích* se i v této skladbě vyskytují gnómičké 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), Apollinaire (rytmus, obraznost) a Demla (obraznost). Inspirace Otokarem Březinou a Charlesem Baudelairem v básníkově období neosymbolismu významně zesiluje (rytmus, obraznost). V lyrické trilogii zaznívají nepřeslechnutelně též 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 básnickova 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 básnickova 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. Básnickova 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 básnickově 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 nevinnými 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 odpudivých, 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 básnickou 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 nepřítelově 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 promluvy 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. Hrála 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 pociťovaný 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 zruďné 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 gnómičké výroky a typické básníkovy 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 básníkovu obraznost se stává rovněž dílo Velemíra Chlebnikova.