

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta

Diplomová práce

Rok odevzdání: 2011

Hana Enderlová

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Hana Enderlová

Poetika Holanových sbírek *Triumf smrti* a *Vanutí*

Poetics of Holan's collections *The Triumph of Death* and *The Breezing*

Odevzdání práce: Praha, 2011

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Binar

Děkuji PhDr. Vladimíru Binarovi za vedení práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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...

podpis

### **Abstrakt:**

Diplomová práce analyzuje poetiku prvních dvou sbírek Vladimíra Holana – *Triumfu smrti* (1930, přepracování 1936, 1948, 1965) a *Vanutí* (1932, přepracování 1948, 1965). V první řadě se zaměřuje na určení jejich rytmické struktury, jejich konstant a postupných proměn. Zvláštní pozornost je věnována přepracování sbírky *Triumf smrti* – při rozboru jejich tří variant se sleduje, jak se vyvíjelo a zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztah k sémantice básnického textu a jejím proměnám.

Součástí zkoumání poetiky je určení funkce rytmických konstant v jednotlivých sbírkách, doprovázené pokusem prokázat, že vztah rytmu a eufonie či instrumentace verše a jejich vzájemné působení patří k osnovným složkám Holanovy lyriky v tomto období.

Dále se práce zabývá sémantikou těchto Holanových sbírek, především rozbohem základních rysů Holanovy metafory a metonymie, jejich vzájemným vztahem a postupováním. Poté proměnami metafor v metonymie a jejich přerůstáním v kontextu básnického textu v symboly.

Pozornost se věnuje i Holanovým návaznostem na jiné básníky a jeho možným inspiracím.

Smyslem 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.

### **Klíčová slova:**

Vladimír Holan, Triumf smrti, Vanutí, poetika, verš, rytmus, rým, eufonie, básnické figury, tropika, metafora, metonymie, symbol, neosymbolismus, básnická sémantika

### **Abstract:**

This thesis analyzes the first two collections of poems by Vladimír Holan – *Triumf smrti* (1930, revised in 1936, 1948) and *Vanutí* (1932, revised in 1948, 1965). Firstly, it focuses on identifying their rhythmic structure, constants and gradual

transition. Special attention is given to the revision of the collection *Triumf smrti* – analysing the three variations 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.

Part of the exploration of poetics is the determination of the function of poetic rhythmic constants in each individual collection, accompanied by an attempt to demonstrate that the relationship between rhythm and euphony or instrumentation of the verse and their mutual interaction belongs to the essential components of Holan's lyricism in the given period.

Furthermore, the thesis deals with the semantics of these collections by Holan, especially the analysis of the basic features of his metaphor and metonymy, their mutual relationship and permeation as well as the transition of metaphors into metonymies and their transmutation into symbols in the context of poetic text.

Attention is paid to Holan's continuation of pieces of work by other poets and his possible inspiration.

The purpose 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.

**Keywords:**

Vladimir Holan, *Triumf smrti*, *Vanutí*, poetics, verse, rhythm, rhyme, euphony, poetic figures, tropics, metaphor, metonymy, symbol, neosymbolism, poetic semantics

## Obsah:

Úvod.....	8
1. <i>Blouznivý vějíř</i> .....	10
2. <i>Triumf smrti</i> .....	12
2.1. Obsahové změny a změny titulů básní v přepracovaných vydáních <i>Triumfu smrti</i> 12	
2.2. Podoba vázaného verše v <i>Triumfu smrti</i> a její vztah k sémantice sbírky 13	
2.2.1. První vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930) .....	13
2.2.2. Souvislosti mezi změnami rytmickými a sémantickými .....	14
2.2.3. Výsledná podoba <i>Triumfu smrti</i> (1965).....	22
2.3. Eufonická výstavba <i>Triumfu smrti</i> a její role v utváření sémantiky ...	23
2.3.1. Eufonie v prvním vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930) .....	23
2.3.2. Vývoj eufonické výstavby <i>Triumfu smrti</i> a její výsledná podoba v poslední variantě sbírky.....	27
2.3.3. Vyrůstání sémantiky z instrumentace verše.....	29
2.4. Básnické figury charakteristické pro <i>Triumf smrti</i> .....	29
2.4.1. Nejpodstatnější básnické figury v prvním vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930) 29	
2.4.2. Básnické figury ve výsledné podobě <i>Triumfu smrti</i> .....	33
2.5. Vývoj tropiky a Holanova básnického jazyka ve variantách <i>Triumfu</i> <i>smrti</i> 34	
2.5.1. Tropika a básnický jazyk v prvním vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930). 34	
2.5.2. Tropika a Holanův básnický jazyk ve výsledné variantě <i>Triumfu</i> <i>smrti</i> 39	
2.6. Sémantická rovina <i>Triumfu smrti</i> .....	43
2.6.1. Sémantika prvního vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930) .....	43
2.6.2. Vývoj sémantických rovin a jejich výsledná podoba v <i>Triumfu</i> <i>smrti</i> (1965) 51	
2.7. Holanovy návaznosti na jiné básníky .....	56

2.7.1.	Inspirace pro podobu prvního vydání <i>Triumfu smrti</i> (1930) .....	56
2.7.2.	Holanovy inspirace pro výslednou variantu <i>Triumfu smrti</i> (1965)	61
3.	<i>Vanutí</i> .....	63
3.1.	Podoba vázaného verše ve <i>Vanutí</i> a jeho vztah k sémantice sbírky ...	63
3.2.	Eufonická výstavba <i>Vanutí</i> .....	69
3.2.1.	Výstavba rýmů ve <i>Vanutí</i> .....	72
3.2.2.	Vyrůstání sémantiky z instrumentace verše.....	73
3.3.	Básnické figury charakteristické pro <i>Vanutí</i> .....	73
3.4.	Tropika a básnický jazyk Holanova <i>Vanutí</i> .....	77
3.5.	Kompozice a sémantická rovina <i>Vanutí</i> .....	82
3.6.	Proměna <i>Vanutí</i> od prvního vydání (1932) k výsledné podobě sbírky (1965)	89
3.7.	Holanovy inspirace .....	91
4.	Závěr.....	93
5.	Literatura: .....	98

## Úvod

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

J.-P. Chausserie-Laprée

Ve své diplomové práci se zabývám analýzou poetiky prvních dvou sbírek Vladimíra Holana – *Triumfu smrti* (1930, přepracování 1936, 1948, 1965) a *Vanutí* (1932, přepracování 1948, 1965). Odchýlila jsem se tak z původního plánu, podle něhož jsem měla pojednávat i sbírku *Oblouk* (1934), jejíž poetika je určitou variantou poetiky *Vanutí*. Analýza *Oblouku* by narušila koncepci mé diplomové práce, v níž se pokouším postihnout posun Holanovy poetiky od zárodků jejích konstant v *Triumfu smrti* po „neosymbolismus“ *Vanutí*.

V první řadě se zaměřuji na určení rytmické struktury sbírek, jejích konstant a postupných proměn. Zvláštní pozornost věnuji přepracování sbírky *Triumf smrti* – při rozboru jejích tří variant sleduji, jak se vyvíjelo a zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztahu k sémantice básnického textu a jejím proměnám.

Součástí mého zkoumání poetiky je určení funkce rytmických konstant v jednotlivých sbírkách, doprovázené pokusem prokázat, že vztah rytmu a eufonie či instrumentace verše a jejich vzájemné působení patří k osnovným složkám Holanovy lyriky v tomto období.

Dále se zabývám sémantikou těchto Holanových sbírek, především rozbořem základních rysů Holanovy metafory a metonymie, jejich vzájemným vztahem a prostupováním. Poté proměnami metafor v metonymie a jejich přerůstáním v kontextu básnického textu v symboly.

Ve svém zkoumání se pokouším určit vzájemný vztah jmenovaných složek Holanovy poetiky, jejich vzájemné závislosti a podmíněnosti, stejně jako jejich vývojové proměny.

Pozornost věnuji i Holanovým návaznostem na jiné básníky a jeho možným inspiracím, jejich podrobnější rozbor jsem však zatím soustředějí se na analýzu hlavních rysů Holanovy poetiky ponechala jen v základním náčrtu.



Stranou nechávám problematiku slovesné valence, které již byla věnována dostatečná pozornost v jiných studiích.

Smyslem mé práce je ukázat, že podstata básnické sémantiky těchto Holanových sbírek tkví zejména ve specifické a jedinečnosti jejich poetiky a že se z ní zákonitě rodí, vyrůstá a utváří.

## 1. *Blouznivý vějíř*

Holanovou prvotinou byla sbírka *Blouznivý vějíř* (1926), v pozdějších rozhovorech ji však nazýval „hříchem mládí“ a „Bláznivým vějířem“, nezařadil ji ani do souboru *První básně* (1948). O básníkově zavržení *Blouznivého vějíře* svědčí i fakt, že se k němu nikdy nevrátil, aby ho přepracoval, jak to udělal, dokonce několikrát, se svou druhou sbírkou – *Triumfem smrti* (1930). Přesto se domnívám, že by nebylo správné z hlediska vývoje Holanovy poezie *Blouznivý vějíř* opomenout zcela.

Nemohu souhlasit s Opelíkovým tvrzením z *Holanovských náповěd*: „Čtenář, který by tuto knihu dostal bez vytrženého titulního listu, by jejího autora neuhodl, i kdyby byl v literatuře hodně zběhlý,...“ Tato věta by mohla jistě platit o mnoha básních Holanovy první sbírky, rozhodně však ne o všech. Zejména v *Chryzantémách* – posledním oddíle poetického *Blouznivého vějíře* již zaznívají tóny typické pro *Triumf smrti*. Několik veršů se v něm dokonce v pozměněné podobě objeví. „Bludné“ verše přecházející buď doslovně, nebo jako variace ze sbírky do sbírky, se stávají později dokladem celistvosti a neustálého vývoje Holanova díla.

O básni *Jeseň v opatství* píše 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 jívy drobných hájů / Šál světlé krajiny se vlnil neskonale doubravou [...] Blankytné vzpomínky se zavírají v žaltář veršů podzimních / A v sladký soumrak jeseně 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.]“.

*Ultima Thule* ve středověkých geografích označovalo místo, které leží na samém okraji našeho světa, nebo dokonce za ním. Holan zde ztotožňuje tento bájný kraj se ztraceným rájem dětství, jenž se stává později jedním z hlavních témat *Triumfu smrti*.

Jak v oblasti rytmu, tak v oblasti obraznosti nalezneme v *Blouznivém vějíři* zárodky některých postupů, jež se pro básníka stávají v dalších sbírkách charakteristickými. V rytmické výstavbě veršů jde především o variování alexandrinu. Co se týká tropiky, objevuje se již metaforičnost, metonymičnost, personifikace a genitivní metafory – nedochází však pochopitelně ještě k jejich kumulování, které je typické pro Holanovu lyriku třicátých let.

## 2. *Triumf smrti*

V této kapitole se pokusím se postihnout vývoj Holanovy poezie srovnáním definitivní verze *Triumfu smrti*, která vyšla v prvním díle Sebraných spisů – *Jeskyni slov* (1965), s prvním vydáním sbírky (1930) s přihlédnutím k vydání druhému (1936).

Vladimír Justl zmiňuje další variantu *Mladosti* (úvodní básně sbírky): „poprvé ji básník uveřejnil časopisecky v Rutteho Cestě v srpnu 1927 pod titulem *Mědirytina*...“ V roce 1948 vyšel *Triumf smrti* v souboru *První básně*. Tyto verze budou předmětem mého zkoumání až v rámci doktorského projektu.

### 2.1. Obsahové změny a změny titulů básní v přepracovaných vydáních

#### *Triumfu smrti*

První vydání *Triumfu smrti* má tři oddíly: *Zmizelá katedrála* (obsahuje básně *Tanec ve vyhnanství*, *Zmizelá katedrála* a *Moudrost léta*), *Granátové jablko* (s básněmi *Máj 1927*, *Hlubina nebezpečnosti*, *Caput Mortuum*, *Mrtvá* a *Vyznání lásky*), *Triumf smrti* (*Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti*, *Milost*, *Alkéstis*). V první variantě *Triumfu smrti* jednotlivé části sbírky uvozují úryvky z děl Chateaubrianda, Rossettiho, Jeana Paula, Hebbela a Miliona. Pozdější vydání již jejich citace neobsahují.

Oddíly *Granátové jablko* a *Triumf smrti* jsou v obou přepracovaných verzích vynechány. Zbylé skladby Holan výrazně zkrátil a přepracoval – některé strofy odstranil nebo nahradil jinými, některé v různém rozsahu změnil. Od druhého vydání se mění také pořadí básní: první je opět *Tanec ve vyhnanství*, následuje *Moudrost léta* a *Zmizelá katedrála* sbírku uzavírá. Ve třetí variantě *Triumfu smrti* básník přejmenoval *Tanec ve vyhnanství* na *Mladost*, *Moudrost léta* dostává titul *Neotvírej se, sezame...!*.

Jedním z cílů mého zkoumání bude zjistit, na jakých principech je proměna původní podoby *Triumfu smrti* založena.

## 2.2. Podoba vázaného verše v *Triumfu smrti* a její vztah k sémantice sbírky

### 2.2.1. První vydání *Triumfu smrti* (1930)

Většina básní 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. Tanec ve vyhnanství a Moudrost léta se skládají z pravidelně rýmovaných čtyřverší spojených střídavým rýmem. Východiskem pro Holanův epický verš se v nich stává alexandrin. Verše jsou jeho velmi různorodými variacemi, objevuje se v nich buď ve své metricky přesné podobě, nebo jinde se k ní více či méně blíží. Ukázky a podrobnější analýza budou následovat v kapitole srovnávající vybrané pasáže ze všech tří vydání *Triumfu smrti*.

Binar k tomu v rukopisných *Glosách k poetice* říká: „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 východiskem k volnému verši, jenž se ve své specifické podobě objeví rovněž později u Holana.“

Alexandrin, tradiční rytmičtý útvar se zde stává nástrojem, na němž Holan mistrně preluduje.

Ve čtyřveršových strofách Zmizelé katedrály se ve většině veršů střídá sedmislabičný jamb s šestislabičným, jambické metrum není narušováno tak často jako v předchozích dvou skladbách. Velká část veršů má přesah, což naznačuje možnost považovat vždy dva verše za dvě kóla alexandrinu – jejich sloučením vzniká alexandrin. Tento tradiční rytmičtý 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*.

Binar o tom 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 možné považovat za vliv Čapkových překladů francouzské poezie, francouzské sylabické rytmičky – viz Apollinairův alexandrin a oktosylab.“

Básně obsažené v oddílech Granátové jablko a Triumf smrti jsou různorodější než skladby z prvního oddílu. Některé z nich se rytmickou výstavbou a počtem veršů ve strofách podobají výše popsaným hlavním poémám sbírky. Například Máj 1927 by se dal popsat z tohoto hlediska téměř shodně jako Zmizelá katedrála, Hlubina nebezpečnosti zase jako Tanec ve vyhnanství (a Moudrost léta).

Další typ tvoří skladby s méně pravidelným strofickým členěním – například Mrtvá a 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. Také v těchto básních jsou časté variace na alexandrin, v Mrtvé se střídají s blankversem, který v básni dominuje.

*Triumf smrti* uzavírá báseň v próze Alkéstis – dopis dedikovaný Slečně Slávce Dostálové.

### 2.2.2. Souvislosti mezi změnami rytmickými a sémantickými

Analýzou vybraných pasáží z básní Mladost, Neotvírej se, sezame...! a Zmizelá katedrála ze všech tří vydání *Triumfu smrti* se pokusím zjistit, jaký je vztah mezi rytmickou a sémantickou proměnou veršů. Protože v této práci rozebírám pouze menší části skladeb, výsledek může sloužit spíše orientačně. Podrobnější analýza bude součástí mého projektu v doktorském studiu.

z Tance ve vyhnanství (1930):

- |  |                       |
|--|-----------------------|
| 1. Pekařský vůz se něžně kymácel. Nazítí přselo        | 16   1 4 6 8 11 14 16 |
| Xxx Xx Xx Xxx  Xxx Xx X                                |                       |
| 2. pianissimem též,                                    | 6   1 4 6             |
| Xxx Xx X   |                       |
| 3. pak již to byl jen hasrman, kterému slunce zapadlo, | 16   2 4 6 9 12 14 16 |
| x Xx Xx Xxx  Xxx Xx Xx X                               |                       |

4. déšť 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 Xxx Xxx X	14   2 4 6 8 11 14
8. však na hrobech jsem miloval jak slavík skonání. x Xx Xx Xx Xx Xx Xx X	14   2 4 6 8 10 12 14
z Tance ve vyhnanství (1936):	
1. pekařský vůz se něžně kymácel. Nejasný smutek zval 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. jako by do světla již nyní, nyní vál Xxx Xx Xx Xx Xx X	12   1 4 6 8 10 12
4. vítr určený noci, ach, na vše to vzpomeneš, x Xxx Xx  x Xxx Xx X	13   2 5 8 11 13
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 Xxx Xxx X	14   2 4 6 8 11 14
8. skoro jak prs cítívám dosud jejich zlekání. Xx Xx Xxx Xx Xx Xx X	14   1 3 5 8 10 12 14

### **srovnání odlišných veršů vydání z roku 1936 vzhledem k vydání z roku 1930:**

1. verš – rytmicky shodný; sémanticky téměř shodný (vzhledem k roli slova „přšlo“ v Holanově poezii, dešť v ní bývá často „kulisou“ pro tragédii, symbolem smutku)
3. verš – rytmicky odlišný (verš se změnil v metricky přesný alexandrin); sémantický posun
4. verš – rytmicky odlišný (oddálení od metra alexandrinu); sémantický posun
8. verš – rytmický posun (oddálení od metra alexandrinu); sémanticky odlišný

z Mladosti (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 Xx Xx Xx X   |                          |
| 4. vítr určený noci...                                    | 6   2 5                  |
| x Xxx Xx  |                          |
| 5. Kvet netřesk na hřbitově uprostřed monogramů zemřelých | 17   2 4 6 8 11 13 15 17 |
| x Xx Xx Xx Xxx Xx Xx Xx X                                 |                          |
| 6. za průsvitného klekání,                                | 8   1 4 6 8              |
| Xxx Xx Xx X   |                          |
| 7. pár holoubat jsem dostal toho dne pro radost z nich,   | 14   2 4 6 8 11 14       |
| x Xx Xx Xx Xxx Xxx X                                      |                          |
| 8. skoro jak prs cítívám dosud jejich zlekání.            | 14   1 3 5 8 10 12 14    |
| Xx Xx Xxx Xx Xx Xx X                                      |                          |

### **srovnání odlišných veršů vydání z roku 1965 vzhledem k vydání z roku 1936:**

2. verš – rytmicky shodný; sémanticky odlišný
4. verš – rytmický posun (zůstává z něj jen první polovina ve shodném znění); sémantický posun (apoziopeze podporuje větší náznakovost a významovou otevřenost, která je pro Holanovu zralou poezii charakteristická)



z Moudrosti léta (1930):

1. tu dál se šlo až ke zdi zámecké, tu v puklinách 14 | 2 4 6 8 10 12 14  
x|Xx|Xx|Xx|Xx|X||x|Xx|X
2. balvanů opukových i v kůře zimních druhů jabloní 17 | 1 4 7 9 11 13 15 17  
Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X
3. světélka svatojanských mušek tikala nad dvojicí dětských hlav, 19 | 1 4 6 8 10 13 15 17 19  
Xxx|Xx|Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx|Xx|X
4. ve vlysech listoví večerní tlukot srdcí zní. 14 | 1 4 7 10 12 14  
Xxx|Xxx|Xxx|Xx|Xx|X
5. Dvě stě let šumělo v lipách. Tehdy jsem vryl do sladké kůry stromu, 19 | 2 4 7 9 11 13 16 18  
x|Xx|Xxx|Xx||Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx
6. že větší moudrosti světla nad stín není – 12 | 2 4 7 9 11  
x|Xx|Xxx|Xx|Xx|Xx
7. mnoho let minulo, vím v sežehujícím stonu, 14 | 1 4 6 8 11 13  
Xxx|Xx|X||x|Xxx|Xx|Xx
8. že míti stín, ó Petře Schlemihle, je k ďábla vyvábění, 17 | 2 4 6 8 10 12 14 16  
x|Xx|Xx|Xx|Xx|X||x|Xx|Xx|Xx

z Moudrosti léta (1936):

1. tu dál se šlo až ke zdi zámecké, tu v puklinách 14 | 2 4 6 8 10 12 14  
x|Xx|Xx|Xx|Xx|X||x|Xx|X
2. balvanů opukových i v kůře zimních druhů jabloní 17 | 1 4 7 9 11 13 15 17  
Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X
3. hodinky svatojanských broučků tikaly nad dvojicí dětských hlav, 19 | 1 4 6 8 10 13 15 17 19  
Xxx|Xx|Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx|Xx|X
4. ve vlysech listoví večerní tlukot srdcí zní. 14 | 1 4 7 10 12 14  
Xxx|Xxx|Xxx|Xx|Xx|X

5. Dvě stě let v lipách šumělo. Tehdy jsem vryl do sladké kůry pni, 18 | 2 4 6 9 11 13 16 18  
x|Xx|Xx|Xxx||Xx|Xx|Xxx|Xx|X
6. že větší moudrosti světla nad stín není... 12 | 2 4 7 9 11  
x|Xx|Xxx|Xx|Xx|Xx
7. Stín zatím vzrůstá, vzrůstá, jednou zposupní... 12 | 2 4 6 8 10 12  
x|Xx|Xx||Xx||Xx|Xx|X
8. Otevrou okno. Polštář zakoupí. A růži k závidění. 17 | 1 4 6 8 10 12 14 17  
Xxx|Xx||Xx|Xx|Xx|Xx|Xxx|X

**srovnání odlišných veršů vydání z roku 1936 vzhledem k vydání z roku 1930:**

3. verš – rytmicky shodný; sémanticky téměř shodný (posun k větší obraznosti)
5. verš – rytmicky téměř shodný (rozdíl spočívá v jednom iktu – změnou slovosledu dochází k přiblížení rytmu metru alexandrinu); sémanticky shodný
7. verš – rytmicky odlišný (verš se změnil v metricky přesný alexandrin); sémantický posun
8. verš – rytmický posun (drobné oddálení metru alexandrinu); sémantický posun

z Neotvířej se, sezame...! (1965):

1. Tu dál se šlo až ke zdi zámecké, tu v puklinách 14 | 2 4 6 8 10 12 14  
x|Xx|Xx|Xx|Xx|X||x|Xx|X
2. balvanů opukových i v kůře jabloňových zranění 17 | 1 4 7 9 11 13 15 17  
Xxx|Xxx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|X
3. hodinky svatojanských broučků odtikávaly, ach, 15 | 1 4 6 8 10 13 15  
Xxx|Xx|Xx|Xx|Xxx|Xx|X
4. pro chlapce prut a pro ni bránění... 10 | 1 4 6 8 10  
Xxx|Xx|Xx|Xx|X
5. Dvě stě let v lipách šumělo. Tehdy jsem vryl do sladké kůry pni, 18 | 2 4 6 9 11 13 16 18  
x|Xx|Xx|Xxx||Xx|Xx|Xxx|Xx|X
6. že jenom stín zde hájí vše, co dosud není tmou. 14 | 2 4 6 8 10 12 14  
x|Xx|Xx|Xx|X||x|Xx|Xx|X

7. Stín ale zatím vzrůstá, vzrůstá a jednou zposupní... 15 | 2 4 6 8 11 13 15

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

8. Otevrou okno, polštář zakoupí, plněný řezankou. 16 | 1 4 6 8 11 14 16

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

### **srovnání odlišných veršů vydání z roku 1965 vzhledem k vydání z roku 1936:**

2. verš – rytmicky shodný; sémanticky téměř shodný (posun k větší obraznosti)

3. verš – rytmický posun (shodný rytmus, ale zkráceno); sémantický posun (směrem k větší náznakovosti, nedořečenosti)

4. verš – rytmicky odlišný (mizí narušení jambického rytmu, zkráceno); sémantický posun

6. verš – rytmicky odlišný (přiblížení metru alexandrinu); sémantický posun

7. verš – rytmicky odlišný (oddálení metru alexandrinu); sémanticky téměř shodný

8. verš – rytmicky odlišný; sémantický posun

ze Zmizelé katedrály (1930):

1. Sedmnáctého září 7 | 1 4 6

Xxx|Xx|Xx

2. přšelo v pahorcích, 6 | 1 4 6

Xxx|Xx|X

3. zda víte ještě? Maří 7 | 2 4 6

x|Xx|Xx||Xx

4. pád kapky na dlaních, 6 | 2 4 6

x|Xx|Xx|X

5. pro hvězdu ticho kolmé 7 | 1 4 6

Xxx|Xx|Xx

6. strmí tak pobožně. 6 | 1 4 6

Xxx|Xx|X

7. Zas padla krůpěj, prolne 7 | 2 4 6

x|Xx|Xx||Xx

8. a klesá k nehtu, žhne. 6 | 2 4 6  
x|Xx|Xx||X

ze Zmizelé katedrály (1936):

1. Sedmnáctého září 7 | 1 4 6  
Xxx|Xx|Xx

2. přšelo v aróma. 6 | 1 4 6  
Xxx|Xx|X

3. Zda víte ještě? Maří 7 | 2 4 6  
x|Xx|Xx||Xx

4. pád krůpěj nebo má 6 | 2 4 6  
x|Xx|Xx|X

5. zachvění, které zpříma 7 | 1 4 6  
Xxx||Xx|Xx

6. tváří v tvář pohled svlék. 6 | 1 4 6  
Xxx|Xx|X

7. Zas padla krůpěj, hřímá 7 | 2 4 6  
x|Xx|Xx||Xx

8. v čechrání fialek. 6 | 1 4 6  
Xxx|Xx|X

**srovnání odlišných veršů vydání z roku 1936 vzhledem k vydání z roku 1930:**

2. verš – rytmicky shodný; sémanticky téměř shodný (posun k větší obraznosti)
4. verš – rytmicky shodný; sémantický posun
5. verš – rytmicky shodný; sémanticky spíše odlišný
6. verš – rytmicky shodný; sémanticky spíše odlišný
7. verš – rytmicky shodný; sémantický posun (od druhé poloviny verše, první je shodná)
8. verš – rytmicky téměř shodný (změna v jednom iktu, zůstává však jambický rytmus); sémantický posun

ze Zmizelé katedrály (1965):

1. Sedmnáctého září Xxx Xx Xx	7   1 4 6
2. pršelo v aroma Xxx Xx X	6   1 4 6
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

### **srovnání odlišných veršů vydání z roku 1965 vzhledem k vydání z roku 1936:**

3. verš – rytmicky shodný; sémantický posun
4. verš – rytmický posun (shodný rytmus, ale zkráceno); sémantický posun
5. verš – rytmicky téměř shodný (změna v jednom iktu, zůstává však jambický rytmus); sémantický posun
6. verš – rytmicky shodný; sémantický posun

### **Resumé**

V poémách Mladost a Neotvírej se, sezame...! se v drtivé většině případů (v 87,5 %) změna rytmu shoduje se změnou sémantiky (rytmus je odlišný

od předchozího vydání a sémantika také odlišná či posunutá nebo je rytmus shodný a sémantika také do značné míry shodná).

Oproti tomu ve Zmizelé katedrále zůstává v 90 % případů rytmus shodný, přestože význam se v naprosté většině veršů mění nebo posunuje. Domnívám se, že je tomu tak proto, že skladba má pevný rytmický tvar již od prvního vydání. V rytmické výstavbě Zmizelé katedrály není taková variabilita jako u zbývajících dvou básní, většinou se v ní pravidelně střídá sedmislabičný jamb s šestislabičným a jeho metrum není tak často narušováno. Jak píše Binar: „Důvodem toho více méně pevného rytmického vzorce je nepochybně ‚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‘.“ (*Glosy k poetice*)

### **2.2.3. Výsledná podoba *Triumfu smrti* (1965)**

Všechny básně (kromě Máje 1927), které básník do pozdějších vydání nezařadil, se tvarově nebo rytmicky odlišují od hlavních tří poém. Některé mají pouze několik strof, a jsou tedy výrazně kratší (Hlubina nebezpečnosti, Caput Mortuum, Vyznání lásky a Milost), u dalších není pravidelné strofické členění (Mrtvá, Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti). Závěrečná skladba Alkéstis je básní v próze.

Na vývoji zbylých skladeb můžeme vidět, jak se zpřesňovalo Holanovo pojetí básnického rytmu a jeho vztahu k sémantice. O souvislosti změn významových s rytmickými pojednává předchozí kapitola, důležité jsou však i ojedinělé případy z Mladosti a Neotvírej se sezame...!, v nichž básník změnil rytmus, původní sémantiku však zachoval a navíc ji rytmickou změnou zdůraznil. Například verš: „Stín zatím vzrůstá, vzrůstá, jednou zposupní...“ z Moudrosti léta (1936) je 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. Metrum alexandrinu je vložení spojky „a“ záměrně narušeno, tím se přerušuje také plynulost a melodičnost verše – rytmus pak více umocňuje jeho sémantické vyznění.

Výslednou podobu *Triumfu smrti* popisuje výstižně Binar: „Sbírka se proměňuje v triptych poém připomínajících svou hudební formou sonátu.“ a: „...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.“ (*Glosy k poetice*).

### 2.3. Eufonická výstavba *Triumfu smrti* a její role v utváření sémantiky

*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 jsou často výraznými sémantickými činiteli. V této kapitole se budu při rozborech eufonické struktury veršů opírat zejména o přístup francouzské literární vědy, jak ho shrnuje Jiří Pistorius ve studii Fonické figury v *Květěch zla*: „Dorica castra“ a adnominace v knize *Doba a slovesnost*.

#### 2.3.1. Eufonie v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930)

V básních se prosazuje eufonie vertikální i horizontální (eufonická výstavba často pokračuje do další strofy), shody hlásek a jejich uskupení se kombinují se zvukovými figurami. Jako ukázkou propracované instrumentace veršů jsem vybrala strofu z básně Máj 1927.

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  
+ připojuje se vertikální eufonie z 1. verše:: al x oval x ovál
5. plán: vnitřní rým – 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 x [t]s
12. plán: vertikální eufonie naplňující schéma střídavého rýmu – 1. a 3. verš: u x [ú]  
– 2. a 4. verš [ot] x ot
13. plán: vertikální opakování konsonantu s ve všech verších

V první variantě sbírky hraje nanejvýš podstatnou roli kakofonie (rovněž vertikální i horizontální), která podporuje vyznění *Triumfu smrti* jako zpěvu existenciální úzkosti. Holan v instrumentaci veršů často využívá kontrastu mezi eufonií a kakofonií, ukázka je z Písně o ztrátě, rozkoši a smrti.

1. havrani šturmuji, skuhravé máry nesou lunu,
2. zrada je sychravá a pláště nebylo. Napjal jsem ozvěn strunu



1. plán: kakofonní řada vytvořená střídáním slabiky ra (ár), slabiky ru (ur) a konsonantu s nebo jeho palatalizované podoby:

ra š ur s ra ár s  
ra s ra

2. plán: uvnitř 1. plánu lze rozlišit střídání slabiky ra (ár) a slabiky ru (ur) podle obkročné struktury:

ur ra (ár)  
ra ra ru

3. plán: kontrast vytvořený střídáním kakofonních řad slabik a konsonantů s eufonickými řadami slabik a konsonantů:

ra š ur s ra ár ou lu u  
ra s ravá a plá lo al em [jen] s ru u

4. plán: v rámci 1., 2. a 3. plánu – opakující se vokály, které spoluvytváří eufonii nebo zesilují kakofonii (nebo se „jen“ podílejí na eufonii ve smyslu instrumentace verše):

a a i u u í u a é á e u u  
a a a á a á [e] e a a e [e] u u

5. plán: v rámci 4. plánu lze rozlišit schémata: sdružené AABB: a a; u u; a a a á a á; [e] e; a a; e [e]; u u; střídavé ABAB: a é á e a obkročné ABBA: i u u í

6. plán: koncový dvouslabičný ženský gramatický rým lunu x strunu

7. plán: konsonantický řetězec tvořený výskytem souhlásek h, v a r ve střídavém pořadí:

1. verš: h vr h r v

ve 2. verši jen v a r: r v v r

8. plán: konsonantický řetězec tvořený výskytem sonor r a m ve střídavém pořadí:

1. verš: r rm r m r

2. verš: r r m r

9. plán: konsonantický řetězec vytvořený střídáním souhlásek n a s – v 1. verši podle schématu střídavého ABAB: s n s n



nevěřím!

jak sníh a sníh sněžící nade mnou.

Podobně Holan pracuje s náhlým osamocněním jednoho verše, který následuje po několika běžných strofách.

Básně *Tanec ve vyhnanství* a *Moudrost léta* se skládají z pravidelně rýmovaných čtyřverší spojených střídavým rýmem. Ve *Zmizelé katedrále* střídavý rým často nahrazuje rým přerývaný. V *Máji 1927* jsou čtyřveršové strofy spojeny ponejvíce přerývaným rýmem stejného typu jako ve *Zmizelé katedrále* (a b c b), frekventovaný je také rým střídavý, objevuje se rým tirádový. Verše básní *Hlubina nebezpečnosti* a *Vyznání lásky* spojuje pravidelný střídavý rým, v poslední strofě *Hlubiny nebezpečnosti* ho nahradí tirádový rým. Koncové rýmy *Mrtvé* a *Písně o ztrátě, rozkoši a smrti* jsou sdružené, výjimečně přecházejí do rýmu tirádového. Báseň *Caput mortuum* jako jediná (nepočítáme-li báseň v próze *Alkéstis*) nemá koncové rýmy, její instrumentace je založena „pouze“ na eufonii a zvukových figurách. V *Milosti* převládá rým střídavý, prosazuje se však rovněž rým přerývaný.

Co do 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“.

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

Velmi časté jsou rýmy metatetické a neúplné v jiných případech se „rýmuje“ na koncích veršů jen jedna hláska, disharmoničnost takových rýmů podporuje sémantické vyznění *Triumfu smrti*.

### **2.3.2. Vývoj eufonické výstavby *Triumfu smrti* a její výsledná podoba v poslední variantě sbírky**

Zatímco v *Triumfu smrti* z roku 1930 vyjadřuje nelibozvučnost různé podoby existenciální úzkosti, v dalších dvou vydáních této sbírky se Holanova poetika postupně přibližuje svými rysy jeho lyrice 30. let, jak ji známe z *Vanutí*. Míra kakofonie se značně snižuje – úměrně se sémantickou proměnou sbírky. Básník již

není tak tragicky rozerván bipolaritou lidského bytí, i když do určité míry se tato rozpolcenost stává pro jeho poezii konstantou.

Mnohé strofy obsahující kakofonně vypjaté obrazy jsou v pozdějších variantách *Triumfu smrti* vynechány, v různém rozsahu přepracovány nebo nahrazeny jinými strofami. Jako ukázkou důkladné proměny uvádím strofu z básně *Neotvírej se, sezame...!*, jejím tématem sice zůstává smrt, Holanův úhel pohledu se však posouvá od pouhého zděšení směrem k nietzscheovskému filozofickému postoji:

Smrt není kavalír. – Ó kam jsi šel? Márnice lapí tě a vydá spoutaného v hlíny tíž,  
běda, jsi kostlivcem prázdnotou střeleným,  
běda, ó běda, zdrtí se, co nad hroudu tu v světě bylo výš  
a času pád smete tě v prach s chechtotem vítězným! (Moudrost léta 1930)

Smrt není kavalír... Vždy převrhla a pila  
a byla lék a byla zranění.  
Leč tím, že jádro *drsně* pochopila,  
nestvořila mu ještě žádný pocit chránění. (Moudrost léta 1936)

Smrt není kavalír... Vždy převrhla a pila  
a byla lék na lidská zranění.  
Leč tím, že jádro až dosud vždycky drsně pochopila,  
nestvořila mu ještě žádný pocit chránění. (Neotvírej se, sezame...! 1965)

Podobné změny vidíme i na koncových rýmech – ve *Zmizelé katedrále* se výrazně snižuje frekvence přerývaného rýmu ve prospěch rýmu střídavého, čímž získává báseň na zpěvnosti a přibližuje se svou poetikou oběma zbývajícím skladbám. Společným rysem velké části vynechaných básní je skutečnost, že jejich koncové rýmy nejsou spojeny podle střídavého schématu.

Na proměnách pozdějších variant *Triumfu smrti* můžeme sledovat, jak přepracování jednoho verše ovlivní verš, který je s ním spojený 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,“ vypadají 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...“.

### 2.3.3. Vyrůstání sémantiky z instrumentace verše

Vysoká frekvence určitých hlásek ve verších se pojí s jistými motivy – například motiv letu či vertikálního prostoru se pojí se samohláskou í: „nad rozbitou krabicí doutníků vznesli se lišaji“, „v ten čas již sluky koketují s večernicí,“; hlásky á, ou a ž s tesknou náladou: „soumrak se stává žalmistou a ...“ apod.

Kromě výše zmíněné kakofoničnosti nebo naopak zpěvnosti, které podporují významové vyznění básní, se již v Holanově rané tvorbě začínají objevovat prostředky, jež se pro jeho poezii později stávají charakteristickými. Jde zejména o neologismy, které jsou dalším dokladem souvislostí mezi rytmickými strukturami a sémantikou. Například už v druhé verzi *Triumfu smrti* upravuje básník 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 – zkrátka podílejí se výrazně na rytmické struktuře verše, současně však slouží významové přesnosti. Podobně fungují i archaismy například: „V sebe se vrátily i kladivo i tesla“ (rýmová dvojice se „vznesla“) v poslední verzi *Triumfu smrti*.

Vyrůstání básnické sémantiky ze specifičnosti a jedinečnosti Holanovy poetiky se pokusím ukázat také v následujících kapitolách, jež budou pojednávat o figurách a tropice.

## 2.4. Básnické figury charakteristické pro *Triumf smrti*

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

Bagately X, s. 424

### 2.4.1. Nejpodstatnější básnické figury v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930)

#### a) zvukové figury

Na instrumentaci verše se podílejí především: anafora, epifora (tato figura se však nevyskytuje ani v jedné ze tří poém přecházejících do dalších vydání sbírky),

epanastrofa, epanadiploze. Velká četnost anafor souvisí s vlivem poetismu a asociativní metodou, která je jedním ze zásadních stavebních prostředků *Triumfu smrti*. Holan rozehrává vír obrazů, vzpomínek a představ, jež často spojuje pomocí anaforické řady. Tento postup mohl znát z Apollinairova Pásma, které ovlivnilo mnoho českých básníků. 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 směřem udice jsi trochu kolébán,

jak smekneš pohledem na vlny věčný lem

aneb jak, domů vrátiv se, bažanty krmíš pšenicí

Holanovu poezii charakterizují epizeuxis a paronomázie, jejichž úloha při utváření básnické sémantiky je nezastupitelná – opakování slov nebo jejich částí se podílí na rytimizaci verše a dochází ke stupňování, zdůrazňování významu slova. Například v *Máji 1927* epizeuxis často ve spojení s exklamací posiluje naléhavost veršů: „Naposled, naposled!“, „loučení, loučení“, „Sbohem, sbohem, je listopad, / a vy jste na jaře!“. Některé strofy v této básni jsou celé postavené na paronomázii: „Tma tmí se jako pomsta, / kterou jsem zmámený, / spanilá spanilosti, / kameni kamenný!“. Někdy je působení paronomázie ještě znásobeno: „na těle tlícím již i červů tlení“ (Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti). Sluší se poznamenat, že v prvním vydání *Triumfu smrti* jde teprve o zárodky budoucích Holanových postupů – již zanedlouho se stává jeho poetika mnohem složitější 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: „neznámý povoz čekal před závorami železnice / a stáda býčků simenských se svahem 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,...“.

b) syntaktické figury

Podstatným kompozičním prvkem některých básní je gradace, například ve verších z Moudrosti léta:

Stane se, stane, jako by Rýbrcoul lomozil na horách  
a lámal větvoví;  
po celou noc, po celou noc severní vítr táh  
skalinou tmy, proč, nikdo nepoví,

řev zřítíl se a nový vyrůstal, tu těžko nebylo

Antiteze opět upomíná na postupy typické pro lidovou slovesnost, ve strofách z Máje 1927 se kombinuje s refrémem:

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,

Básnické přirovnání najdeme v *Triumfu smrti* buď „jednoduché“, například „...loňské ovoce / voní jak staré barvy na obrazech,“ (Moudrost léta), nebo kombinované s tropy – pak vzniká například přirovnání metaforické: „a jako v dílně loutnaře jsem křivky věcí odhaloval,“ (Moudrost léta).

### c) slovosledné figury

V kompozici básní využívá Holan především paralelismus, zmiňovaný již v souvislosti s refrénovitostí.

Výraznými metrickými prostředky jsou inverze a anastrofa, které často napomáhají v *Triumfu smrti* k zachování jambického metra, například: „a mladou kletbou stár zapláčeš nad své rakve víkem.“ (Moudrost léta).

### d) eliptické figury

Apoziopeze hraje roli již v prvním vydání *Triumfu smrti*, později se stanou pro Holanovu poezii příznačným stavebním postupem. Z Alkéstis: „A taková je neděle Vašich prstů, že mi hladíte vlasy, abych nevzlykal – – –“.

### e) myšlenkové figury

V Holanových básních najdeme řečnické otázky, ještě více je v ní ovšem otázek vlastních, na které sám básník hledá odpovědi, například: „lze ukončit hřích první sněženkou?“ (Tanec ve vyhnanství).

Apostrofa patří v *Triumfu smrti* mezi frekventované básnické figury, nejpatrněji to vidíme ve verších druhého zpěvu Moudrosti léta, jež stále oslovují Maxima, Holanovo alter ego, jak píše Vladimír Justl.

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..., objevují se oslovení abstraktních pojmů – v pozdějších sbírkách apostrofy souvisí s častou personifikací konkrétní i abstraktní.

Četné je rovněž umocnění veršů pomocí exklamací.



#### f) hodnotící figury

Neodmyslitelnou součástí Holanova lexika tvoří poetismy, například luna, máj, „jak půlnoc duje“, „...žel, jsme zcela sami“ atd.

Eufemismy využívá básník v prvním vydání sbírky zvláště ve verších s motivy smrti, jichž je v básních celá řada, například: „mrazivý panny sen“ (Mrtvá) nebo „chřadnu při pomyšlení / na krásné zajetí.“ (Máj 1927).

#### g) figury významového rozporu

Paradoxy a oxymora jsou jedním ze základních stavebních prvků Holanovy poezie. V Lemurii přímo píše: „Jsi bez rozporů? Jsi bez možností.“ Protože se tyto figury často kombinují s tropy budu se jim podrobněji věnovat v kapitole o Holanově tropice.

### 2.4.2. Básnické figury ve výsledné podobě *Triumfu smrti*

Nejpatrnější změnou v oblasti využití básnických figur je mnohonásobné navýšení počtu apoziopézí. Pomocí nich podporuje Holan významovou otevřenost své poezie, o níž říkal: „Dávám přednost skice, neomezuje, je prostorem pro fantazii.“ (Bagately X). Klíčovou roli apoziopéze vidíme i na skutečnosti, že se stala součástí titulu jedné z poém – Neotvírej se, sezame...!. Ukázkou uvádím verše ze Zmizelé katedrály (první vydání *Triumfu smrti* je neobsahovalo, v druhém již byly zařazeny ve shodném znění): „kdos jiný sliby střese... / Hlouček nějakých slov / příběhne... Skryjeme se, / slyšet, co říkají —“.

S celkovým posunem Holanovy poetiky k sémantické otevřenosti souvisí také větší množství „řečnických“ otázek, které si básník klade. „Ty spolu s předchozí apoziopézí zintenzivňují výrazně orální ráz Holanovy poezie,“ jak píše Binar. 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?

## 2.5. Vývoj tropiky a Holanova básnického jazyka ve variantách *Triumfu smrti*

*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

F. X. Šalda má pravdu, když píše o Holanovi v *Zápisníku*, že má „odvahu strmosti a příkrosti ještě mnohem, mnohem větší než Mallarmé“. Holanovu poesii můžeme nazvat „neosymbolismem“ (viz dále). Na proměnách *Triumfu smrti* budu sledovat zrození, vývoj a ustavení tohoto typu tropiky.

### 2.5.1. Tropika a básnický jazyk v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930)

Pro Holanovu poezii je charakteristická vysoká četnost tropů, Opelík píše výstižně o „kultu nepřímého obrazného pojmenování“.

#### Metafora

Mezi nejfrekventovanější patří metafory genitivní, například: „Fontány vlahých večerů“, „oheň blankytu“, „Plazím se předtuch rákosím“, „mne ovál sněhem okvětí“, „sloup vzduchu jasného“, „krůpěj vzpomínky“; v některých případech dochází ke spojování abstrakt a konkrét, jejich promyšlené kombinace se stanou později pro Holana charakteristickým stavebním prostředkem.

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

Kontextová metafora hraje v *Triumfu smrti* velmi podstatnou roli, je na ní postaven například 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...!<sup>1</sup> 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:

Kdo nežehnal by tu  
tvým rukám kostnatým, skloněným na zahradě,  
když lýkem sotva patrným ohnivě stonky blankytu  
s hrachorem poutáš rád, žár barev vzduchem ladě,

[*Jeskyně slov*, s. 20.]“

Kontextová je také metaforika ročních období (jaro s létem jako obraz dětství a brzkého mládí, podzim jinošství, zima patří přítomnosti) a světla v kontrastu s tmou a stínem, která prochází celou sbírkou.

Pomocí metaforických obrazů bývá vyjadřován i protiklad mezi rájem dětství a přítomností: „Viktorko, Viktorko, mám půlnoc od těch dob – / je tma. A kostky cukru bělostné jsou dětství podobou.“

---

<sup>1</sup> 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 dovořit citovat vybranou pasáž v této kapitole.

## Metonymie

Již v prvním vydání *Triumfu smrti* patří metonymie k výrazným prostředkům Holanovy obraznosti, například: „byla to ruka krásná, / jež orloj prochvěla?“, „liturgicky sváto / je světcům nad hlavou,“, „Dvě stě let šumělo v lipách.“

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

Na kompozici básní se podílejí kontextové metonymie, jako ukázkou uvádím verše ze *Zmizelé katedrály*, první zpěv začíná strofou: „V barokních větvích věží / monogram Panny Marie, / zda víte ještě? Dveří / stín pootevřen je,“ a pokračuje obrazy z katedrály. Na konci druhého zpěvu básníková láska říká: „zlomena // je naše katedrála / v tón neživý, / tam pomalu stín svála / jsem já i vy.“

## Oxymoron a paradox

Podobně jako u Máchy tvoří u Holana oxymora a pradoxy jednu ze základních konstant jeho poezie. Výsledný obraz často vzniká kombinací figury významového rozporu a metafory nebo metonymie. Doložím na několika příkladech: „hladinou mrtvých polibků“ (genitivní metafora + metonymie + oxymoron), „šílený žalárník do vězně zavřený“ (oxymoron + metonymie), „zemřelé políbení“ (oxymoron + metonymie), „(je srdce světlem) hořím, a je tma.“ (paradox + metafora), „Nemám, proč plakal bych,“ říkám si stále, drže bídu v dlani“ (paradox + metafora).

## Personifikace

Personifikace patří v *Triumfu smrti* mezi nejfrekventovanější tropy, bývají na metonymickém i metaforickém základě. Na metonymii jsou založeny například: „melancholická země“, „lesk šíje líný“, „sloupkové hodiny znají / tik-tak té marnosti. –“; na metafoře: „když teskní oblaka“, „zasmušilý den“, „brok zbloudilý v jablku“. Některé personifikace vznikají prostým přenosem lidské vlastnosti nebo pocitu, například: „ledňáček smuten je, daleko před zimou.“

## Transfigurace

Ukázkou transfigurace mohou být verše z Tance ve vyhnanství, kde se mladý člověk, který promlouvá v předešlých strofách, proměňuje v novostavbu: „V trámovi novostavby mihl se kdosi se svítilnou, / pěl píseň tlumeně, / že Bůh to byl, dosud se domnívám,“.

## Synestezie

Na výstavbě Holanova obrazného jazyka se podílejí také synestezie, například: „Odnímala jste dlouze / stín vůním plynoucím,“, „zní barvy dalece. –“, „při jejím stříbrném a zružovělém hlase.“

## Symbol

Již v prvním vydání *Triumfu smrti* hrají roli symboly, nejvýraznějším z nich je přímo titul jedné z poém – Zmizelá katedrála. Ta symbolizuje ztracenou víru v Boha spolu s pominulou láskou, z níž zbyly jen vidiny, sny a vzpomínky, která se však zároveň stává inspirací pro básníkovy verše. Název básně v sobě pojí i další sémantické roviny – ke katedrále patří představy velikosti, krásy a vznešenosti.

Dalším příkladem symbolu může být dešť – v Holanově poezii „kulisa“ pro tragiku, smutek. „Pršelo“ se stane později přímo titulem jednoho z básníkových *Příběhů*. Roli deště v *Triumfu smrti* lze doložit na proměně veršů z Tance ve vyhnanství, kde slovo „pršelo“ 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. Nazítří pršelo  
pianissimem též,  
pak již to byl jen hastrman, kterému slunce zapadlo,  
dešť dřímal 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)

Některé skutečnosti Holan zobrazuje pomocí řetězců tropů, například Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti se z velké části skládá z apostrof k básníkovu zemřelému otci, vytvořených na základě obrazných pojmenování:

Doznělý znící, proč mne trápíš nepřístupností velikou,  
rafi je nehybnosti, neznámý, čím víc jsi miloval mlčelivostí svou,  
útěcho, zlomená ve střechu rodnou stejným dílem,  
hrobu i žití nápise, kornete, jenžs mi cílem,  
koruno stromu, z které dosud trhám vzácných směrů plod,  
echo pozdravení a stálé výměny v šumění krve, která světí rod,  
nezměnitelnosti, druhu a trvajícím přáteli, jemuž dluhuji za svou tvář,  
věži v překrásné zahradě, kterou jsem nečekal, když zhasla živá zář,  
tepno, ukryté slávy zvone, že nesmím nalézt jeho provazy!  
Náměstím mého ticha miháš se. U velké nesnázi  
v pergamen vln ryji Tvé jméno pravé podoby,  
zatímco misky vah, měsíc a slunce, váží hřivnu za hřivnou Tvé přísné chudoby.

Celým *Triumfem smrti* procházejí také různorodé metafory nebo metonymie pro čas a jeho nezvratné plynutí, jako ukázkou jsem vybrala několik veršů ze *Zmizelé katedrály* a *Tance ve vyhnanství*: „čas hloubky propastí, / sloupkové hodiny znají / tik-tak té marnosti. – “; „Pak nastanou plískanice, čas bude větroplachem“.

Mnohé obrazy vznikají kombinací několika tropů – buď stejného druhu nebo se spojují různé typy nepřímých pojmenování. Uvedu několik příkladů: „ocúnovým časem (metonymický epiteton – báseň 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,“ („tón“ v sobě obsahuje složku metaforickou – přirovnání lásky k tónu i metonymickou – spojení s katedrálou, k níž hudba neodmyslitelně patří, adjektivem „neživý“ se z celého obrazu stává oxymoron, zároveň jde o epiteton metaforický). „Setmí se rukou práce složenou.“ – kombinace genitivní metonymie „ruka práce“ s další metonymií (metalepsí – když se sešeří, končí venkované s prací). „Zvon vašich boků (genitivní metafora) se kýval, / hle, lásky klekání, (genitivní metafora, zároveň je však klekání propojeno metonymicky se zvonem)“.

### **2.5.2. Tropika a Holanův básnický jazyk ve výsledné variantě *Triumfu smrti***

V pozdějších verzích *Triumfu smrti* se postupně vytrácí vliv poetismu, což se projevuje zejména vynecháním velkého množství asociativně za sebou řazených vzpomínek. Například v básni *Mladost* jsou odstraněny strofy obrazů ze šťastného období dětství, různé 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 tesknoty. Obecně by se dalo říci, že bývají vypuštěny strofy v místech, kde za sebou v prvním vydání sbírky následovaly verše podobné sémantiky, zůstávají jen některé strofy – stejné nebo méně či více změněné. Básník přidává i verše a strofy úplně nové, některé z nich však mají podobné sémantické vyznění nebo ladění jako ty, které eliminoval.

Ve třetí variantě jsou již výrazné rysy „neosymbolismu“. Justl výstižně popisuje Holanovu obraznost ve studii *Triumf smrti Vladimíra Holana*: „Holanovy obrazy hoří prudkým plamenem. Není v nich improvizální 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.“

Ve výsledné variantě *Triumfu smrti* se zvyšuje koncentrace tropů a abstrakt, tropy jsou složitější, kombinují se mezi sebou, dochází ke spojování abstrakt a konkrét jako v symbolismu. O tomto rysu Holanova básnictví Justl říká: „Abstrakta jsou takovým způsobem zapojena do kontextu, aby mohla přijmout vlastnosti konkrét, konkréta jsou umocněna a získávají vlastnosti a vnitřní dimenzi abstrakt.“

Kumulace tropů spolu s vyšším počtem symbolů vede ke „zhuštěné“ koncentraci významů, již v *Triumfu smrti* je přítomná jedna ze základních konstant Holanovy poezie – skutečnost, že se v ní snoubí sémantická preciznost s velkým prostorem o mnoha významových rovinách.

Proměňuje se i lexikum sbírky, přibývá zastaralých až archaických lexikálních jednotek, nejvýrazněji v básni *Neotvírej se, sezame...!*, například „venkovské divadlo“ nahrazuje „šmíra“, místo „kůry stromu“ je ve verši „kůry pni“ atd. Se změnou slovní zásoby souvisí celkové ladění skladby odkazující do starších dob, například hrobník kope hrob při svíčce, zatímco v prvním vydání *Triumfu smrti* při lampě. Další posun v lexiku zaznamenáváme směrem ke slovům, pojmenovávajícím vzácnější skutečnosti (například místo hrušek se objevují mišpule) nebo skutečnosti exotické (například oliva místo babyky). Také tyto změny souvisí s proměněným sémantickým laděním sbírky, strofa s olivou pokračuje: „Kdo as ji nyní něžně rozhoupal jak čisté údy mýtů?“. Mizí některé nářeční prvky – místo „břeš“ je „bereš“, slovo „Rýbrcou“ nahrazuje běžnější „Krkonoš“.

Vývoj tropiky *Triumfu smrti* doložím na několika příkladech:

„šat s tichem leknínů“ (*Tanec ve vyhnanství*, 1930) – genitivní metonymie

„šat přizpívaný leknínem“ (*Tanec ve vyhnanství*, 1936) – metafora a oxymoron

„šat přizpívaný úlekem“ (*Mladost*, 1965) – metafora a metonymie

Justl uvádí ještě verzi z roku 1927, která je postavena na přímých pojmenováních: „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 opět do světa 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, Holan 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 výsledné varianty *Triumfu smrti* má více sémantických rovin: utápění žalu ve víně, vzpomínky na milovanou ženu, čistý cit v temnotě existenciální tísně, souznění v tomto životním pocitu a snahu o nalezení nějakého východiska nebo ukotvení v nezměnitelné prchavosti lidského života. Jazyk veršů je také mnohem více postaven na nepřímých pojmenováních, zvláště na metaforách a metonymii.

Stoupaly hvězdy, rubínů slabě rozjiskřených znamení,  
vetkaná v nebes pavučinu,  
na léta větvoví 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 básníkovu lásku. Druhá varianta se od výsledné verze liší pouze tím, že místo „mučivý paprsek“ zůstává ještě „jatagan paprsků“. 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 (metonymií, oxymora, personifikace, metafor), čímž vzniká i větší obsažnost významová.

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

(Zmizelá katedrála 1930)

Sedmnáctého září  
přšlo v aroma.  
Zda víte ještě? Maří  
pád krůpěj nebo má  
zachvění, které zpříma

(Zmizelá katedrála 1936)

Sedmnáctého září  
přšelo 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 „přšelo“, jehož symboličnost si v první variantě můžeme spíše domýšlet, se ve třetí verzi básně stává plně symbolem. To potvrzují i následující verše s kontextovou metaforou jara, která v *Triumfu smrti* funguje jako obraz pro vše pozitivní, co je spojeno s dětstvím a brzkým mládím.

## 2.6. Sémantická rovina *Triumfu smrti*

*Jsem němý, a proto píši 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

### 2.6.1. Sémantika prvního vydání *Triumfu smrti* (1930)

První oddíl sbírky uvozují citáty 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 výroky otevírají nejpodstatnější tematické roviny *Triumfu smrti*.

Báseň Tanec ve vyhnanství, jak její titul napovídá, pojednává o „vyhnání“ z čisté idyly 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 skladby tvoří tok obrazů ze šťastného věku dětství, postupně však zaznívají temnější tóny. Zlom nastává po výše (s. 30) citované strofě se symbolem deště, začínají se objevovat motivy smrti. Také počasí a krajina dětství se

dramaticky mění v souladu s přicházejícími verši existenciální úzkosti: „zatímco venku vichr s vikýři se rval, / za zjevem krajin meluzína hvízdala“.

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,“.

Následuje vzdor smutného bohéma: „u vytržení piji zas. Probůh, proč plakati, / karbanem rozkoše tu podveden? / Že vzbouřila se ve mně noc, / šílený sen, šílený sen?“.

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

Ke konci poémy se vzdor mění v hlaváčkovský smutek, v němž se však již objevují momenty lehkosti: „a jarním / úsvitem překonán, vykročím z chýše té.“

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

Hlavní témata skladby se cyklicky vracejí, ať už jde o nevíru v lásku nebo v Boha, který se nakrátko stal zábleskem naděje.

Pro Zmizelou katedrálu byla Holanovi inspirací jeho láska z mládí – Sonja Špálová, o níž můžeme číst v Justlově *Životopise Vladimíra Holana*: „Chtěl jsem se kvůli ní zabít. Bylo to příliš prudké! Ale pak všechno najednou shořelo, a co zůstalo ten popílek, to odfouk čas.“ Justl dále píše o konkrétním námětu pro Zmizelou katedrálu, jímž byl barokní kostel Nejsvětější Trojice na Novém Městě. Poéma pravděpodobně odkazuje na pasáž z Rimbaudovy básně v próze *Dětství* ze sbírky *Illuminace*, případně na hudební díla, pro něž se stala inspirací katedrála pohlcená vodou v městě Ys. Tedy na preludium pro klavír Clauda Debussyho *Potopená katedrála* nebo na skladbu Édouarda Laloa.

Báseň uvozují obrazy z katedrály: zrakové vjemy, vůně, varhany..., opět se objevuje téma ztracené víry v Boha: „přišel jsi znamenati / se křížem pozdravení, / zříš hrany zvolna táti, / jak v bludný kruh se mění.“ Holan oslovuje ztracenou lásku, vrací se v hovorech s ní do minulosti.

Druhý zpěv poémy začíná lyrikou deště (strofou citovanou na s. 35). Básníkovo uhrnutí prchavostí času a pomíjivostí se zde propojuje se zmizením katedrály, symbolizující pominulý milostný cit i víru v Boha: „Hleďte,“ 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.“

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

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

Bezvýsledná touha po minulém je nebezpečná: „A pak se navraceti, / to k smrti modlitba.“ Pro Holanovu poezii se však vzpomínky stávají přitom jedním ze základních pramenů inspirace, jak o tom píše Justl: „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...“.

Jak dvorec září měsíc  
tam v osikách,  
jablka slov teď vážím  
na souhvězdí Vah,

ke katedrále mířím  
puškou fantazie,  
dovolte, zlatý prach zvířím  
a mrtvá ožije,

ke kašně sedat půjdem,  
tam prsty ponořit,  
očima zavřenýma

na křišťál uvěřit:

Navazují obrazy z počátku skladby:

v barokních větvích věží  
monogram Panny Marie,  
zda víte ještě? Dveří  
stín pootevřen je,

To, co vsutku poezie pro Holana znamená, čím mu je, vyjadřují klíčové verše z posledního zpěvu *Zmizelé katedrály*: „Pod granátovou jabloní básním, / ach, kdo mi odpoví? / Některé kroky nevyjasním, / ta křídla za slovy,“. Justl je komentuje: „Nepochybně je to ona jabloň, v jejíž koruně uvázl ne jeden 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 a v exteriéru navýsost poetickém.“ Skladbu uzavírá strofa o smrti, v níž je slovo smrt zdůrazněno velkým počátečním písmenem.

Titul *Moudrosti léta* opět funguje metaforicky, léto zobrazuje básníkovo mládí. Poému uvozuje verš: „Byl podvečer, divadlu venkovskému podobající se,“, následující strofy jsou opravdu poklidným „venkovským divadlem“. Věrohodnost scénérie podporuje vnášení pohybu do veršů, o němž pojednávám v kapitole Nejpodstatnější básnické figury v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930), například čekající povoz se o deset strof dále dá v pohyb, podobně stáda býčků... Do večerní lyriky vpadnou temné verše: „Tehdy 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 vhroutěný / a odpověď na stínohru tohoto života je zrcadlení „snad“.“ Skeptický postoj k možnosti poznání prochází celou básní.

Druhý zpěv *Moudrosti léta* začíná verši: „Příteli Maxime, jsi hvězdářem a zahradníkem ticha,“, o Holanovu druhém já – Maximovi již byla řeč v kapitole *Tropika* a básnický jazyk v prvním vydání *Triumfu smrti* (1930). Genitivní metafory

charakterizující Maxima evokují samotu a soustředěnou práci básníkovu. Justl o tom píše: „...jde přece o zahradníka *ticha*. Tedy o samotu, o nutnost samoty. V *Lemurii* Holan napsal: „Isola, toť ostrov. [...] Budu křížit slova.“ Kontextová metafora pečlivé práce zahradníka, mívá často 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* Holan píše: „...v každém umění černý krok trpělivosti žádá si uznání sebe, aby si žádal koberců tkaných z naší krve; nelze podvádět...“.

Jako protipól drtivé existenciální úzkosti se opakuje verš: „je šťastno žítí přec,“, vypjatými verši jsou definovány kladné 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.“ Velká písmena opět upomínají na symbolismus.

Ve třetí části básně je znát v obrazech bouře vliv romantismu, počasí souzní s rozervaným jinoštvím, stejně jako na počátku *Tance* ve vyhnanství příznivě dokreslovalo idylu dětství.

Dochází ke spojení motivu romantického poutníka, ptáků ve výšinách (jejich motiv prochází ostatně celou sbírkou) a holanovské skepse: „ – 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.“

Do života mladého člověka vstupuje touha, v Moudrosti léta ji vyjadřují verše rustikální erotiky: „Ve chlévech rozžehují plyn jak jaro rozšumělý / a mezi bandaskami kymácí se stíny / žen, boků těžkých, ňader luzných sněhů, obraz celý / zahučí v krvi mé, lesk šíje líný // a stopy ženských šlépějí, které tkví dosud v půdě vlahé.“

Roli hraje opět básníková pominulá láska, jeho beznaděj dokresluje v závěru básně i ztráta vzpomínek:

A znovu zas vznešenost zla na mysl připadá  
o jedné ženě plavovlasé,  
co chtěl bych zadržet, v půltóny 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 vrací v různorodých obrazech motivy smrti a existenciální úzkost. Holan často využívá v kompozici básně paralelismus, pomocí něj se naděje z poloviny skladby: „čekal jsem každý okamžik: v kuřátko Bůh se promění / z kropenatého vejce léta.“ mění v závěru básně ve smutek: „Je dobře cypřiš znát. Zděšeně plížím se. Melancholie má klube se ze skořápky / jak černé kuřátko, ne málo smuteční,“. 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...“

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

Báseň Máj 1927 je, jak její titul napovídá, Holanovým vyznáním Máchovi (bude o něm ještě řeč v kapitole o básnickových inspiracích). Ústřední téma skladby



Holan představuje v úvodních verších: „Hrad větru zbořeného / a plameny stoupají, / dívky v mé vzpomínce / dykytou mávají,“.

Některé strofy spolu s celkovým laděním poémy (bouřlivá noc, smrt, úzkost, touha po pominulé lásce...) připomínají Vilémův zpěv ve vězení, například: v *Máji*: „Po měsíce tváři jak mračna jdou, / zahalil věžeň v ně duši svou; / myšlenka myšlenkou umírá. / „Hluboká noc!...““, v *Máji* 1927: „Měsíc mé paměti / zmizelé ozařuje. / Mám strach, ale neuprchnu, / jak půlnoc duje.“ Mladého Holana s Máchou spojuje uhranutí nicotou, například Mácha: „časně i věčně hynu?“, Holan: „bez času čas,...“.

Opět se tematizuje poctivost v otázce hledání pravdy, která nemusí být vždy milosrdná: „Bolí mne odpovědi, / které jsem sobě dal.“.

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

V básních *Hlubina nebezpečnosti*, *Caput mortuum*, *Mrtvá* a *Vyznání* se vesměs opakuje tematika 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 *Triumfu smrti*: „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 propastmi jinošství. Holan zase využívá paralelismu a úvodní dvojverší se mění: „Tak jako stavba houslí skládá a tají něčí zpěvnou samotu, / sen hýčkal nás a probudil, že nyní žijem jenom vzlykotu.“

Ve druhé části básně je mladý básník přímo fascinován konečností lidského bytí a uhranut z ní plynoucí bezvýchodností: „Na této hvězdě mrtvo je odpočítanou fatalitou vlaků, / zřiš 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,“, Holan promlouvá ke svému otci a oslovuje ho řetězcí obrazných pojmenování. Z Justlova *Životopisu Vladimíra Holana* se dovídáme, že otec básníkovi zemřel v době, kdy dokončoval *Triumf smrti*.

„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 – jediná viditelná je idea krásna projevující se v krásných věcech.

Holan měl se svým otcem problematický vztah, jeho matka o nich říkala: „oni se nesnesou, protože jsou úplně stejní.“ O tom a o bolesti ze ztráty otce vypovídá závěr skladby s opakující se citací 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.“

Báseň Milost by bylo možno (za předpokladu, že by *Triumf smrti* nebyl zakončen básní v próze Alkéstis) brát jako pointu ústřední sémantické linie celé sbírky, jako odpověď na otázku, zda člověka před jeho propastmi může zachránit víra – ať už v Boha nebo v lásku. Holan zůstává v Milosti skeptický, poslední verš je však určitým momentem smíření v kráse:

Sekyrou vichrů srdce rozt'até  
zhojím pod tvojí ochranou,  
na oči spálené až vložíš drahé ruce své,  
nevěřím!

jak sníh a sníh sněžící nade mnou.

Alkéstis – název dopisu, básně v próze, dedikovaného Slečně Slávce Dostálové, plně odpovídá Opelíkovu poznatku o titulech Holanových básní: „Tituly básní..., jsou pevnou a zároveň orientační součástí svých celků, jakýmsi prvním veršem, obsahují velkou sémantickou energii.“ Alkéstis byla žena z řecké mytologie, která pro manžela obětovala bez váhání svůj život, a stala se tak symbolem oddanosti a lásky. Je Holanova Alkéstis symbolem básníkovy poznání, že navzdory pomíjivosti lze nalézt záchytné body a že jedním z nich může být láska?

Čistý cit je silnější než smrt milované ženy a stává se světlem v básníkových temnotách: „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.“

### **2.6.2. Vývoj sémantických rovin a jejich výsledná podoba v *Triumfu smrti* (1965)**

Již změna titulu básně Tanec ve vyhnanství na Mladost vypovídá o posunu, který se v ní udál – o větším odstupu a nadhledu básníka. Obrazy se stávají celkově jemnějšími, náznakovějšími, mizí velké množství vypjatých, kakofonních veršů existenciální úzkosti.

Objevuje se touha po poznání skrytých tajemství jevů a věcí: „bylo mi deset let... Byly to samé čáry, / chlupatý kubismus všeho, co sahá pod.“

Strofa pokračuje: „Na výšku chlapce však chvěly se: svátek, dary / a ještě nevinnost, i když už svod...“ – erotika se nově dostává již na počátek Mladosti, kde se verš: „a brouci šelestili v konvalinkách,“ mění na: „a vilnost šelestila v konvalinkách,“.

Je tematizována absurdita těšení se dětí na dospělost a následný kontrast snění o šťastném dětství – „nyní, kdy pomačkanou látku chvíle / ne a ne přihladit. / A přece kdys budoucnost ve své síle / měla mne jako cit,“.

Do věčné otázky se proměňuje závěr vzpomínky na básníkovu první lásku: „ne zahradu, dejte mi květu stín / pro hořkých dnů mých svit... / Suchosti, shořely tu kdo: / myšlenka, nebo cit?“.

Pro všechny tři poémy ve výsledné podobě *Triumfu smrti* platí, že se zvyšuje počet otázek, které básník klade, zároveň bývají otázky složitější až filozofické, ty se stávají neodmyslitelnou konstantou Holanova díla.

Stejně tak verše, v nichž se stává Bůh nakrátko zábleskem básnickovy 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.“

S odstupem let by dospělý člověk ještě rád vrátil pominulý nepokoj a silné prožitky: „dnes, oslněný bouřemi, budeš si jednou, prahna, / svítiti na strunu, jež tichne, tichne, tichne.“

Pointa Mladosti je výrazně jiná než v roce 1930, básník 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 k novému epilogu poémy říká: „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 jediné, co zbývá. Slova řečených jaksí mimochodem v mechanismu světa, který nelze změnit „v láskyplně dotýkanou skutečnost““.

I nový název druhé skladby – Neotvírej se, sezame...! souzní se změnami významovými, v přepracovaných variantách se mnohem výrazněji prosazuje téma touhy, splnění a paradox následného stesku po nepoznaném.

V prvním zpěvu přibývá vzpomínek na milovanou ženu, básnické přirovnání „ten přízrak zlatých míst, / jak mýtus bloudil ve mně,“ vyjadřuje přímo archetypičnost básníkovy prožitku. Již ve variantě básně z roku 1936 čteme: „střevíček protančený, / mé milované dítě, / a roztrhaný šat / najdeš tam uložený.“, střevíček protančený se v kontextu dalšího Holanova díla stává symbolem nenávratně minulých krásných chvil.

Zatímco první část Neotvírej se, sezame...! končí v roce 1930 veršem: „když k příteli jak tkadlec stínohry jsem sklíčen putoval.“, v přepracováních sbírky již básník 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 zní: „I sklíčen, s nadějí též, k příteli jsem temnem putoval.“.

Z druhého oddílu básně mizí vypjaté definice lásky a krásy. Verše „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 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“, jak píše Binar v *Glosách k poezii*.

V závěrečném zpěvu první varianty poémy je vesnický pohřeb komentován: „i v městysu dál, snad všichni lidé lehce umírají“, oproti tomu ve výsledné verzi básně následuje několik strof závažných otázek (citovala jsem je na straně 27). Větší nadhled umožňuje básníkovi ironii: „ó duše, proto snad, že zlomili / jsme v ráji větev, rci mi?“

O překonání zdrcující existenciální úzkosti svědčí i změna verše „Vystouplými rovy / viděl jsem budoucnost svou v dálce kvílet.“ na „a, nevěda, čím překvapiti / tísnivý neklid, v smích se zdvih.“.

Větší prostor dostává sexualita, přibývá přímo živočišná strofa: „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 poémy:

Vědomí vydá nepřátelským silám  
i nejskrytější cudnost moci tvé...  
To tam je kouzlo nesplnění! Také vílám  
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?

Justl o nich píše: „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 vílám / 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]).“ K Justlovu pronikavému rozboru dodávám verše z *Vanutí*: „Ne, nech mne, děším se, že k lyře tajemství / měl bych se rukou stát, / kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví – / mne nechej vát, jen vát.“

V závěru básně se mění poslední teskně sladkobolné dvojverší „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.“ na kruté: „To kuřátko má dneska pouhé dráčky. / Drápy to budou za pár dní...“.

Titul třetí skladby – Zmizelá katedrála zůstává jako jediný ve všech verzích sbírky nezměněný. Báseň zní již smířlivějšími, vyrovnanějšími 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 statečné: „květen tvé líce na sních / tvé tváře — a pak dál.“. Mizí také strofa s motivem ztrácené víry v Boha, v níž je básníkovo tápání 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*. Mění se charakter vzpomínek na milovanou ženu z teskného: „splav vašich vlasů kanul, / med k nocem mým.“ na nenávistné: „řev vašich vlasů kanul, / jed k nocem mým.“. Výmluvná je také proměna genitivní metafory „lásky klekání“ na „vášně klekání“.

Jako v předchozích dvou skladbách také ve Zmizelé katedrále básník vynechává mnohé temné verše, například: „sloupkové hodiny znají / tik-tak té marnosti. –“. Téma ovšem zůstává přítomno, jemnější obraznost působí dokonce ještě tragičtěji a sugestivněji: „Každý okamžik z kdysi / popírá, že teď jsme,“.

Výrazně jiný je závěr třetího zpěvu, v roce 1930 měl téměř dekadentní podobu:

Vítr se zvedá, hyne,  
krákorá přes lada,  
poznávám 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 Holan již věří v jedinečnou moc poezie: „Zapadá? Udeří-li / o knihu kniha snad, / prach víří jenom chvíli... / Básník ji prodlouží.“.

Zatímco v první verzi Zmizelé katedrály Holan ve čtvrtém zpěvu touží „vzdátí 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 samotné. Verše „jablka slov teď vážím / na souhvězdí Vah,“ ovšem nepokračují poetickou „puškou fantazie“ jako v roce 1930, ani „lukem fantazie“ z roku 1936, ale definicí zralé Holanovy poezie: „Žel, jádýrka jen jsou to / a odkazují mne / sem na zem, jejíž pouto / je víc než svobodné...“.

V závěrečném zpěvu básně se zpřesňuje metaforika světla a tmy, v první variantě Zmizelé katedrály sice ke konci poémy svítalo, básník však přesto zůstával „obklíčen posádkou, jež šeptá Smrt“. Nyní ví, že když bolest dosáhne svého vrcholu, nemůže již nic, než se 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.“.

## 2.7. Holanovy návaznosti na jiné básníky

### 2.7.1. Inspirace pro podobu prvního vydání *Triumfu smrti* (1930)

Zejména v první variantě sbírky je důležitá intertextovost, o čemž svědčí především citáty v čele jejích jednotlivých oddílů. Dále je to možno doložit na několika příkladech. Například ve verši „Viktorko, Viktorko, mám půlnoc od těch dob —“ nepochybně básník oslovuje z nešťastné lásky zešílejší dívku z knihy Boženy Němcové. Verš „že míti stín, ó Petře Schlemihle, je k d'ábla vyvábění,“ odkazuje na temný příběh Adelberta von Chamisso o muži, který prodal svůj stín d'áblovi, a tím se nadobro vyřadil z lidské společnosti. Název básně Hlubina nebezpečnosti by se dal



brát jako polemika s Komenského Hlubinou bezpečnosti, v níž autor vidí jistotu ve víře v Boha, kterou Holan v *Triumfu smrti* zpochybňuje.

Ke světu dětství patří pohádky. Holan připomíná pohádkový příběh o Palečkovi – „Potichu hrají pohádky o jednom Palečkovi“. Rovněž tak báje, například Longfellowu *Píseň o Hiawatě*, skladbu vytvořenou podle motivů starých indiánských legend, ptaje se: „Kde je ten dům? kde z Longfellowa koník Papukina?“

Vedle děl slovesných odkazuje básník také na díla slavných malířů, 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.“

Vladimír Holan – dědic Karla Hynka Máchy

K Máchovi měl Holan vřelý vztah, jak můžeme číst v rozhovorech s Vladimírem Justlem: „Mácha byl démonický člověk hnaný velikou silou. Je to hvězda, která září. Mácha – to je celek, postoj, tvář.“ Nebo v básnickových statích *O umění a kultuře*, kde přímo píše o Máchovi jako o vidoucím, jako o „géniovi“. „... Nicota! To je Absolutno!!! Jistota!... Jak jemný hudební sluch měl tento básník, že zaslechl i nejtíší inkantaci jejího vábení! Jak prostupný byl a jak milující, že se nebránil její dostředivé, hvězdnaté radioaktivitě!...“.

*Triumf smrti* má s Máchovým *Májem* mnohé rysy shodné, především rytmické, navíc k němu Holan na několika místech přímo odkazuje, například již zmiňovanou básní *Máj* 1927.

Co se týká poetiky sbírek, mají společný především jambický rytmus, především dvanáctislabičný a osmislabičný, tedy obdobou rytmickou výstavbu veršů a jejich hudebnost, písňovost navíc podporovanou častými refrény. Oba básníci hojně využívají zvukové básnické figury založené na opakování, paralelismus, inverzi, řečnickou otázku, apostrofu, exklamaci. Velkou roli v jejich poezii hrají figury významového rozporu, zvláště oxymora a paradoxy – to přímo souvisí s podstatou těchto dvou největších českých básníků, s jejich rozpolceností mezi nicotou a, jak píše Bedřich Fučík, „nepomíjejícím vědomím milostného vztahu poezie k životu.“

Dále najdeme jak v *Triumfu smrti*, tak v *Máji* vysokou frekvenci obrazných pojmenování, metaforických i metonymických. Zatímco Mácha ještě často využívá slova: „jak, jako, co“ a pomocí nich vzniklá (ať už na základě metaforického nebo metonymického) básnická přirovnání, Holan většinou slova „jak, jako“ vynechává. Binar k tomu poznamenává: „Jde o postup moderní poetiky, kdy básníci zhruba od symbolismu vytvářejí metaforické básnické obrazy, jejichž základem už není podstatná či věcná podobnost, jak o tom ještě u Máchy dokládají častá básnická přirovnání, ale přímá a nečekaná ‚srážka dvou slov‘ – tento básnický obraz působí jako ‚elektrický zkrat‘.“ (*Glosy k poetice*).

V rovině tematické má Holan s Máchou společného mnohem více než zmiňovanou bipolaritu. *Triumf smrti* je stejně jako *Máj* zpěvem existenciální úzkosti, jak napovídá sám jeho titul. Pavel Vašák v doslovu k *Máji* píše, že jedněmi z nejfrekventovanějších slov v něm jsou „býti“, „vězeň“, „čas“. Čas a smrt patří mezi ústřední témata *Triumfu smrti* – frekvence slov s nimi souvisejících je také velmi vysoká.

Velké téma obou básníků tvoří rovněž láska a touha, přesněji jejich dvě roviny – láska a touha mezi mužem a ženou a žízeň po nemožném ideálu. Jak píše Patočka ve studii *Symbol země u K. H. Máchy* – 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! – Zklamanát' láska má!‘ jsou slova o metafyzické lásce, metafyzické touze.“ 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 motiv poutníka, putování po krajině, přírodní lyrika a symbol vězně.

Na několika místech můžeme chápat Holanovy verše jako přímý odkaz na Máchu, například v *Máji* 1927 (kromě příznačného názvu): „Bez konce hoře je, / jak

pěje kormorán.“. Báseň Mrtvá má s koncem třetího zpěvu *Máje* společný motiv posledního nebe, metonymii 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;“, Mrtvá začíná exklamací „Poslední nebe!“, tento výkřik se stává refrémem, jednou přeměněn v řečnickou otázku „Poslední nebe?“ a nakonec opět v exklamací „Nebe poslední!“. Třetí zpěv *Máje* končí gradující exklamací „Viléme! Viléme!! Viléme!!!“. Mrtvou paralelně uzavírá exklamace „a ty mne nepohladiš, Vilemíno!“. Na konci Písně o ztrátě, rozkoši a smrti se zase anaforicky opakuje Máchovo „bez konce Láska je“.

Otokar Březina

O vlivu Březinova díla na podobu verše Vladimíra Holana jsem již psala v kapitole Podoba vázaného verše v *Triumfu smrti* a její vztah k sémantice sbírky. Odkazem na tohoto velkého básníka (konkrétně na báseň Doupata hadů) může být verš z Moudrosti léta: „je ve mně hlas, vystěhovaný bleskem v doupě hadů“.

Jakub Deml

V Binarově souboru *Dialog: Nezval – Deml – Holan* čteme, že se Holan „střelhibitě vrhá ze svého bagatelního *Blouznivého vějíře* (1926) do paroxysmu *Triumfu smrti* (1930), variuje Demlovy ‚Hrady a Tance smrti‘, obsažené celistvě v knize *Můj očistec* (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‘.“

Kromě skutečnosti, že Holan na Demla určitým způsobem navazuje, vztah k němu (Binar ho nazývá „učednický či synovský“) básníkovi poskytuje také zpětnou vazbu. Z *Dialogu* cituji první Demlův dopis Holanovi:

Milý pane Vladimíre Holane,

stačí z Vašeho *Triumfu Smrti* přečíst první stránku, aby se poznalo, že jste básník a umělec. Máte opravdu dar umění, dar Ducha Svatého, jak tomu rozumí římskokatolická

Církev. Z celého srdce přeji Vám tohoto neštěstí a kdykoli Vám bude zle, vzpomeňte si, že Vás mám rád, a co více jest, že Vás ctím. Jak bych Vás neměl rád a jak bych Vás nectil, když tolik vidíte a máte odvalu o tom ještě zpívat? Já odejdu, snad už nikdy s Vámi ani mluvit nebudu, proto toužím Vám říci: na své perutě vezměte národ a nestyďte se nikdy za toto mé slovo: národ Vás očekává, národ se na Vás těší, národ Vám připravuje trůn královský, národ Vás potřebuje, právě Vás, národ nemůže být bez básníka – Otokar Březina umřel a není možno, aby umřel.

Budete nešťasten a přeji Vám toho neštěstí, je to veliký dar. Je-li Bůh žárlivý (zelator animarum), Duch Svatý je především a obzvláště žárlivý, proto jsem řekl, že budete nešťasten a že Vám toho neštěstí přeji.

Triumf Smrti – to bylo, ale dnes už jest a ode ‚dneška‘ bude: Triumf nad Smrtí!

Non deseris alta, ne deseras alta!

Vám vděčný Jakub Deml

V Tasově 30.IV. 1930

### Dekadence

V některých verších *Triumfu smrti* zaznívají dekadentní tóny, připomínající Karla Hlaváčka, s jehož poezií má Holan společnou především výraznou hudebnost a instrumentaci verše, mající u něho ovšem naprosto jinou funkci, 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.“

### François Villon

Slavným Villonovým veršům „Já u pramene jsem a žízň hynu, / horký jak oheň, zuby drkotám,“ se podobají pasáže z Hlubiny nebezpečnosti a Písně o ztrátě, rozkoši a smrti: „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,“.

Guillaume Apollinaire

O poetické asociativní metodě a tvarové podobnosti *Triumfu smrti* s Apollinairovým *Pásmem* již byla řeč. 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 mají metaforickou platnost.

Jako možná přímý odkaz na Apollinairovy verše existenciální úzkosti: „V achátech svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy / Na smrt jsi smuten byl v ten den kdy sebe v nich / objevil jsi...“ můžeme citovat verše: „Užaslý člověk, poklekám, abych těm očím modlitbu vzal, / v hlubinách ametystu poznal osud zas,...“.

### 2.7.2. Holanovy inspirace pro výslednou variantu *Triumfu smrti* (1965)

V přepracováních *Triumfu smrti* se postupně vytrácí Apollinairův vliv a inspirace poetismem ve prospěch hutnosti výrazu. Oproti tomu máchovským typem básníka zůstává Holan v celém svém díle.

Holanův básnický jazyk hluboce ovlivnili francouzští básníci, zejména Charles Baudelaire a Arthur Rimbaud. V ediční poznámce k jeho Překladům II [Francouzská poezie] od Pavla Chalupy čteme: „Z francouzštiny začal Holan intenzivně překládat v polovině 30. let, kdy se stal hlavním redaktorem uměleckého časopisu *Život* [...]“. V Baudelairovi má symbolismus své kořeny, Holan ho však obdivoval i pro přesnou instrumentaci veršů, v rozhovoru pro *Krásnou literaturu* z roku 1961 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.“

Další velkou inspirací se stal pro Holana Rainer Maria Rilke, jehož začal překládat také v polovině 30. let; píše o něm: „Styl, forma, vesmír jeho lyrických destilátů, hlubiny jeho idejí a názorů na umění, kategorie a duchové souvislosti jeho

světa, zaklínací formule nejvýš prožité, ryzí démon imaginace...“. O tom, jak byl Holanovi Rilke blízký, svědčí i skutečnost, že mezi desítkami autorů, které překládal, Rilkových básní a textů přeložil nejvíce (Chalupa píše o třech stech titulů).

### 3. *Vanutí*

V této kapitole budu vycházet z konečné podoby sbírky *Vanutí*, která vyšla v prvním díle Holanových Sebraných spisů – *Jeskyni slov* (1965). Srovnání této výsledné varianty s první verzí *Vanutí* z roku 1932 a s přepracováním z roku 1948 věnuji samostanou podkapitolu.

#### 3.1. Podoba vázaného verše ve *Vanutí* a jeho vztah k sémantice sbírky

Mnohé básně Holanova *Vanutí* se podobají svou stavbou a zpěvností lidovým písním. Na základě strofického členění můžeme rozdělit skladby do několika skupin, nejvíce básní se 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 skladby jsou většího rozsahu, z pěti čtyřveršových strof se skládají: Očekávání milenčino, 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 čtyřveršových strof a zakončené jednou strofou delší (Jaro na Jestřebí, Úzkost, Báseň, Na břehu moře) nebo kratší (Zda jedenkrát). Tři básně se nedají do skupin zařadit – Náměsíčný (skládá se ze čtyř pětiveršových strof), Někomu – – (jedna šestiveršová a dvě čtyřveršové strofy), Strpení (podobá se sonetu: dvě čtyřveršové strofy, jedna tříveršová a jedna dvouveršová).

Ve *Vanutí* se prosazuje povětšinou jambické metrum, někdy jako oktosylab, jindy jako alexandrin, často dochází k jejich kombinování. Je zde patrné napětí mezi „písňovým veršem“ a alexandrinem (to se poprvé prosadilo proměnou alexandrinu ve varianty oktosylabu ve *Zmizelé katedrále v Triumfu smrti*). Šestislabičné jambické verše, které na sebe velmi často navazují přesahy, navíc vnukají možnost počítat vždy se dvěma verši dohromady – potom by vznikl pravidelný alexandrin. Jambické metrum je ve *Vanutí* často narušováno daktylem, nebo dokonce trochejem, dochází tedy k variování alexandrinu a oktosylabu, což známe již z *Triumfu smrti*.

V řadě básní Holan na tradiční formy odkazuje tím, že je narušuje. Například v básni Trhání leknínů – v rovině poetiky i básnické sémantiky je odkazováno k tradici, ale zároveň se obě roviny od ní ostře odlišují. Pravidelnost, refrénovitost, písňový verš, opakování slov a téma básně odkazují k lidové poezii. Příznačná je rovněž dedikace Františku Halasovi, s nímž básník později sestavil výběr z lidové poezie *Láska a smrt* (1938). Velkou inspirací pro Holana byl nepochybně například Karel Hynek Mácha, který vycházel z oktosylabu lidové písně. Podobně pracuje s oktosylabem (případně s jeho variacemi) Holan.

Způsob básnickovy práce s tradičními veršovými útvary – alexandrinem nebo oktosylabem a vyrůstání básnické sémantiky z rytmu básní doložím na několika příkladech.

### Zda jedenkrát

Zda jedenkrát sestoupíš, Pane, ve mne, x Xxx Xxx Xx Xx	11  2 5 8 10
bys z malby mé, jež v sporech příprav 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|Xx|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 verš – Holanovo vyznání Bohu. Tento verš netvoří dvojici s jiným veršem. Nejedná se ale o narušení těchto souvislostí – naopak jde o slavnostní vyústění. V pozadí ostatních veršů je alexandrin, většinou jde o jeho slabičné katalektické varianty, případně o jeho poloviny, ale až poslední verš (pointa básně) je napsán čistým alexandrinem.

Trhání leknínů

Františku Halasovi

Šeptala ano, ne

Xxx|Xx|X

6| 1 4 6

v královských zdech,

Xxx|X

4| 1 4

kde vane, odvane

x|Xx|Xx|X

6| 2 4 6

vzdech na jilmech.

x|Xx|X

4| 2 4

Šeptala ano, ne,

Xxx|Xx|X

6| 1 4 6

když vyšli k jezeru,

x|Xx|Xx|X

6| 2 4 6

kam padá, neskane

x|Xx|Xx|X

6| 2 4 6

obraz všech večerů.

Xxx|Xx|X

6| 1 4 6

Pršelo sladce v děšť.

Xxx|Xx|X 6| 1 4 6

Šeptala ano, ne,

Xxx|Xx|X 6| 1 4 6

-----

tak zvedá útlou pěst,

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

kdo tone, utone.

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

Tolik je světla v oblaku,

Xxx|Xx|Xxx 8| 1 4 6

že mluví stínem,

x|Xx|Xx 5| 2 4

stmívá se jezero

Xxx|Xxx 6| 1 4

bělostným vínem,

Xxx|Xx 5| 1 4

čeří se ano, ne

Xxx|Xx|X 6| 1 4 6

do nepohnutí

Xxx|Xx 5| 1 4

a v prázdno, zamčené

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

panenstvím smrti.

Xxx|Xx 5| 1 4

\*

Šel k Bohu středem psů,

x|Xx|Xxx 6| 2 4

k smíření vábil.

Xxx|Xx

5| 1 4

Na třetím stupni chrámovém

Xxx|Xx|Xx|X

8| 1 4 6 8

zabil se, zabil.

Xxx|Xx

5| 1 4

Trávu, jež ironií hraje,

Xxx|Xx|Xx|Xx

9| 1 4 6 8

uslyšíš.

Xx|X

3| 1 3

To celá píseň má je:

x|Xx|Xx|Xx

7| 2 4 6

na hrobě kříž.

Xxx|X

4| 1 4

O básni Trhání leknínů jsem se již zmiňovala, její zpěvnost podporuje skutečnost, že jambický rytmus není narušován (až na jednu výjimku). V této skladbě je napětí mezi oktosylabem a alexandrinem obzvlášť patrné. Četně jsou zastoupeny šestislabičné verše, které můžeme považovat za katalektické variety oktosylabu (ten se v básni vyskytuje i ve své metricky přesné podobě) nebo za poloviny alexandrinu, jenž je východiskem pro Holanův epický verš. *Vanutí* sice řadíme ke sbírkám lyrickým, ale jak píše Justl: „V Holanově tvorbě žije od samého počátku vedle sebe i ve vzájemném prostoupení poezie lyrická i epická. 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.“

## Modlitba

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

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

12| 2 4 6 8 10 12

měl bych se okem stát,

x|Xx|Xx|X

6| 2 4 6

kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví –

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

12| 2 4 6 8 10 12

měl bych se rukou stát,

x|Xx|Xx|X

6| 2 4 6

kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví –

x|Xx|Xx|Xx|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.

x|Xx|Xx|X

6| 2 4 6

V prvních dvou strofách závěrečné básně Modlitba se pravidelně střídají dvanáctislabičné alexandriny s šestislabičnými „polovinami alexandrinů“ (v metricky přesné podobě), což nás opět přiměje vnímat je dohromady jak po stránce rytmické, tak po stránce sémantické. V poslední strofě přichází se změnou sémantickou i změna



– střídání samohlásek e, a:

e e a e a a e

– opakování slabiky (nebo postavení těchto dvou hlásek vedle sebe) b[i]

a i/íb: b[i] i b íb íb

– slabičná epanadiploze:

mo mo

– opakování slabiky ez a její palatalizované podoby ež:

ez ez ež

– opakování dvojice hlásek i/í a n:

ín ni

– opakování slabiky je:

je [j]e

– 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

– susedství 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 susedství hlásek i a j) v 1., 2. a 4.

verši

– v 1. verši susedství 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]í) 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 Holanova *Vanutí*. Instrumentace sbírky je založena především na asonancích, konsonancích, opakování hlásek, různých jejich uskupeních (vertikálně i horizontálně) a zvukových figurách.

### 3.2.1. Výstavba rýmů ve *Vanutí*

Eufonickou konstantu sbírky tvoří koncové rýmy; slabiky a seskupení hlásek se však opakují také uvnitř a na začátku veršů, někdy jde přímo o vnitřní a čelní rýmy. Rýmy jsou velmi pravidelné, v naprosté většině se prosazuje rým střídavý, někdy obkročný, ale vyskytuje se i rým tirádový, postupný a přerušovaný. Kompozice básní je propracovaná i po stránce střídání různých druhů rýmových schémat (z hlediska toho, které verše jsou koncovým rýmem spojeny), nejčastěji však bývá v básni jen jeden druh. Například báseň *Tuláci* vypadá schematicky takto: ABBA, ABBA, ABAB, ABAB, ABBA, ABBA. V několika básních se vyskytují strofy vzniklé kombinací různých rýmových schémat.

V naprosté většině skladeb se pravidelně střídá ženský a mužský rým, některé strofy (i celé básně) mají buď jen mužský nebo jen ženský rým. Častěji mužský, tato skutečnost však většinou souvisí s jambickým metrem, ženské rýmy jsou v něm hyperkatalektické nebo katalektické, když chce tedy básník dodržet metricky přesné jambické verše (aniž by obsahovaly „přebytečné“ slabiky nebo aniž by v nich slabiky „chyběly“), musí být rým logicky mužský, jako například v básni *Modlitba*, o jejímž rytmu jsem psala v předchozí kapitole.

Koncové rýmy ve *Vanutí* jsou většinou dvouslabičné, ale vyskytují se ovšem vzhledem k jambickému rytmu i rýmy jednoslabičné. Určit počet slabik u jednotlivých rýmů je však velmi problematické, protože koncovému rýmu často předchází asonance, takové „rýmující se“ konce veršů by se daly považovat i za víceslabičné neúplné rýmy, přestože jde 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 eufonické výstavbě básní se podílejí především aliterace a gramatické rýmy. Ve *Vanutí* dále hrají roli rýmy: bohaté, chudé, štěpné, rýmová echa, rýmy myšlenkové, exotické a další.

### 3.2.2. Vyrůstání sémantiky z instrumentace verše

Ve *Vanutí* podobně jako v *Triumfu smrti* eufonie a kakofonie podporují sémantické vyznění veršů. Ve zpěvných básních někdy zaznívají i disharmonické tóny, například v *Náměsíčním strach z probuzení* zdůrazňuje kakofonní verš: „Křik pávů, skřípot dveří – – to je chvíle ta.“ Zvuková struktura veršů mnohdy přímo navozuje jejich význam: „a bubny kořenů rozdují hudbu svou...“ (Divy světa)

Ve *Vanutí* se objevují také neologismy, zejména složeniny, například „mimostruna“, „půldech“, „stříbrostín“. Neologismy se podílejí na rytmické struktuře verše, současně však slouží významové přesnosti – jsou tedy dokladem 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.

### 3.3. Básnické figury charakteristické pro *Vanutí*

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

Torzo, *Babyloniaca*, s. 81

#### a) zvukové figury

Na instrumentaci verše se podílejí především anafory, epanastrofy, v básních se objeví i epifory a epanadiploze. Vyrůstání básnické sémantiky z poetiky je dobře vidět zejména na figurách epizeuxis a paronomázií – opakování slov nebo jejich částí se podílí na rytmizaci verše, zároveň dochází ke stupňování, zdůrazňování významu slova, například: „jen soumrak, soumrak potměšilý“, „zpívá za zpěvem“, „chvění chvěje se“, „kde vane, odvane“, „kdo tone, utone“.

Kompozice mnoha básní *Vanutí* je založena na refrénech a paralelismu, tyto stavební prostředky spolu s častým oktosylabem upozorňují na Holanův vztah k lidové poezii. Na melodičnosti a kompozici skladeb se často podílí kombinace několika zvukových figur spolu s paralelismem, jako ukázkou uvádím báseň *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 hrnčír 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, osamělostí, to ty,  
čím netušené se stává obranou?

#### b) syntaktické figury

Podstatný kompoziční prvek některých básní tvoří gradace, například v *Náměsíčném* – ve verších, jež následují vždy po refrénu a charakterizují onu „chvíli“, nejprve přibližovanou skrze paradoxy a oxymora, básník konečně v závěrečné strofě říká, že „chvíle“ je vlastně „žízeň srdce / cudně úkladného.“

Básnická přirovnání ve *Vanutí* můžeme na základě jejich charakteru rozdělit do dvou skupin – přibližně polovina básnických přirovnání je „jednoduchá“ (skládá se z přímých pojmenování), například: „Ale někdy voda ve studni se rozvlní / jak žena

svázaná.“ Druhý typ tvoří kombinace básnického přirovnání s nějakým tropem (metaforou, metonymií, personifikací...), například: „Teď jak sval porcelánu nehybná a němá,“ nebo: „...Ale kreslí tě / můj temný dech, podoben temné vodě, která maluje / na pocit labutě.“

### c) slovosledné figury

K zachování jambického metra Holanovi napomáhají inverze a anastrofa, například ve verši: „zda člověk naslouchá, čím lehkost zvedal by,“.

Již zmiňovaný paralelismus je nejpodstatnější slovoslednou figurou ve *Vanutí*. Například v básni Milenci paralelismus zdůrazňuje a podporuje i 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, zoufajíce 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 je sice zachováno, ale její verše se nepojí koncovými rýmy s verši strof předchozích, což podporuje její sémantické vyznění. Tragika pomíjivosti lásky v poslední strofě

gradu je, básník již nepoužije slov „ještě“, „dosud“, „naposled“, nastává zlom – odcizení milenců.

Kompozici některých skladeb *Vanutí* utváří „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

Četnými apoziopozemi (podobně jako ve výsledné variantě *Triumfu smrti*) podporuje Holan významovou otevřenost své poezie. Uvedu několik příkladů: „bezradnost prolomí tvé bílé nohy...“; „ve vánku slibujícím: potom, až...“; „stín, dveře tichosti – – – –“; „Šeptala ano, ne, / – – – – –“.

#### e) myšlenkové figury

Velký počet veršů jsou otázky, ať už řečnické, nebo otázky vlastní, na něž básník sám hledá odpovědi, například: „Kdo vzpřímen nechutnal / pokoru z neslužebnosti, / když vítr v dálky vál?“; „zda jedenkrát zahojíš se v mou ránu, / ty tichý úvode všech věcí budoucích?“.

Apostrofa patří ve *Vanutí* mezi nejfrekventovanější figury, Holan oslovuje ženu, Boha i bohy, večer, mlčení, osamělost, jabloně, milence... Velmi časté oslovování věcí a abstraktních pojmů souvisí s jejich hojným personifikováním.

Četné je umocnění veršů pomocí exklamace, například „Trváme slávou přízraků!“, „Mlčím vás, jabloně!“, „Jen naše oči jsou a nebe nad nimi!“.

#### f) hodnotící figury

Poetismy tvoří neodmyslitelnou součást Holanova lexika, charakteristickým se i pro básníkovu pozdější dílo stává zejména slovo „lůna“.

g) figury významového rozporu

Paradoxy a oxymora jsou jedním ze základních stavebních prvků Holanovy poezie. Sám říká: „Nedovedu si představit básníka, který by nebyl rozdvojen.“ (Bagately X, s. 410). Protože Holan tyto básnické figury často kombinuje s tropy, budu se jimi podrobněji zabývat v kapitole o tropice.

### 3.4. Tropika a básnický jazyk Holanova *Vanutí*

*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

O Holanových postupech v oblasti tropiky ve *Vanutí* můžeme možná mluvit jako o „neosymbolismu“. Oproti předchozí sbírce *Triumfu smrti* nejen že značně narůstá četnost obrazných pojmenování, ale především Holan 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 lyře tajemství“, „postavu citu“, „pocit kostí“, „svalem zla“.

Dalším charakteristickým rysem básnického jazyka *Vanutí*, jak napovídá již sám titul sbírky, je všudypřítomný pohyb. Příznačné jsou verše: „...Vím: sad – nezastavitelné / jsou sochy – ...“ a podobné. Některé prostředky, jež pomáhají básníkovi vnášet pohyb do veršů, popsal Jiří Opelík ve svých *Holanovských nápovědách*: „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 příslovcí místa, sloves pohybu) a

konče stavebným principem jednotlivých básní, [...]“. K „vanutí“ přispívají také velmi časté přesahy, díky nimž se verše „přelévají“ jeden v druhý.

### Metafora a metonymie

Metafory a metonymie tvoří základní konstantu básnického jazyka *Vanutí*. Výsledné obrazy však nejčastěji vznikají kombinací metafor a metonymií, nebo se na jednom obrazu podílí několik tropů stejného typu současně. Dochází k „vanutí z metafor do metonymií a naopak“, jak nazval stavbu Holanových nepřímých pojmenování Vladimír Binar. Rozbory veršů pro ukázkou budou následovat níže.

Hojně se prosazují především metafory genitivní, například: „rosou klenotů“, „sval porcelánu“, „v zahradu proměn, ticha“, objevují se metaforická epiteta: „štlhlý osud“, „zlatý vlas“..., frekventovaná jsou epiteta metonymická, například: „mlčící jabloně“, „něžný tón“, „hodina bezdětná“.

### Oxymoron a paradox

Holanovu tropiku charakterizuje vysoká četnost figur významového rozporu, ve skladbě Někomu – – básník přímo říká: „nepřiznaný rozchod v milencích / mnou vždycky táh a vlád.“ Obrazy tvoří nejčastěji spojení oxymora nebo pradoxu 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.“ (z básně Očekávání milencino – oxymoron + metafora), „a jako ztrátu tebe přijmouti, / jako bych všechno vlastnil.“ (básnické přirovnání založené na metonymii + paradox), „Hrob uč mne žít“ (metonymie + paradox).

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

### Personifikace

Personifikace patří mezi nejdůležitější tropy ve *Vanutí*, Holan je vytváří jak na metonymickém, tak na metaforickém základě. Mnohdy básník personifikuje pomocí

apostrofy, například: „večere oněmlý, večere bledolící“; „Ó mlčení! hledám tě jako ránu čistu, / kterou mne nalezneš. Snad padla? // Snad přišlo o dvě růže dřív, když touha vzdaluje / splnění?“.

Personifikace velmi často přesahují hranice verše a stávají se kontextovými, například v Cestě v Ispahan prochází personifikace smrti třemi strofami:

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.

### Transfigurace

Transfigurace se podílí například na kompozici 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.“

### Synestezie

Ve výstavbě Holanova obrazného jazyka hrají roli také synestezie, například ve verších: „o malbu dechu dbát“, „Nepromluvený obraz tvého, tvého hlasu“ (zde ve spojení s oxymorem).

## Symbol

Pro Holanovu tropiku je charakteristické, že se některá slova stávají v kontextu jeho poezie symboly. O klíčové roli tohoto tropu vypovídá báseň s titulem Pláč symbolů, kde Holan říká: „Blaží nás výjevy, zlátnoucí z tajemna / duše a těla. / A přece jenom opona, jen opona / se chvěla.“

Již v souvislosti s poetikou *Triumfu smrti* zmiňované slovo „pršelo“ zůstává „kulisou“ pro tragiku také ve *Vanutí*, ukázkou mohou být verše z básně Trhání leknínů, kde se navíc pleonasmem význam slova zdůrazňuje: „Pršelo sladce v dešť. / Šeptala ano, ne, / – – – – – / tak zvedá útlou pěst, / kdo tone, utone.“ Ve *Vanutí* a v následující sbírce *Oblouk* najdeme ovšem symbolů více než v Holanově rané poezii, 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!“ je had symbolem prostředku, který napomáhá dosažení poznání (tuto roli měl již v 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.

Nanejvýš důležitou roli hraje ve sbírce rovněž samotné slovo „vanutí“, stejně jako u všech ostatních Holanových děl, ani zde není titul sbírky náhodný. „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, například v závěrečné Modlitbě, kterou jsem citovala výše v kapitole Podoba vázaného verše ve *Vanutí* a jeho vztah k sémantice sbírky.

Typické pro výstavbu básnického jazyka *Vanutí* je 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 příkladů, v básni Píseň milenky: „Splav lůny rozšuměl se v louce mraků“ – „splav lůny“ a „louka mraků“ jsou genitivní metafory, zároveň splav patří k louce a luna k mrakům, tam jde 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 k sobě patří metonymicky; v básni Smrt umírajícího na sadě: „A vítr očí vzdouvá / plachty mých víček...“ – „vítr očí“ a „plachty mých víček“ jsou genitivní metafory, zároveň víčka patří k očím a vítr je metonymicky propojen s plachtami; v Předjaří: „Snad ještě v noci louka sponou mrazu roucho doplní, / po skvostech nehybnosti tázaná.“ – personifikovaná louka, spona mrazu a skvosty nehybnosti jsou genitivní metafory, mráz souvisí metonymicky s nehybností a spona se skvosty; v básni Tobě: „a včely 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.

Ve *Vanutí* dochází často 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 „líná“ jsou epiteton metonymicky; v básni Divy světa: „Když kvete pocit kostí“ – „kvete“ je metafora a „pocit kostí“ je genitivní metonymie.

Na kompozici mnoha básní se podílejí kontextové tropy, ať už jde o metafory, metonymie nebo jejich různé kombinace. Například v básni Úzkost čteme v několika verších rozvedený obraz polekaného večera: „Co za dlouhého večera, jenž ulekl se / (neb kterak jinak chápat zatajený dech / tmy a třesení hvězd! a chvění místa v kamenech!),“ – personifikace večera na metonymickém základě, podobně pak následuje personifikace tmy a další „atributy“ večera. V Náměsíčném je zase v první strofě luna personifikována na metaforickém základě (v kontextu Holanovy poezie však v tomto obraze rozeznáme i rys metonymický – luna patří mezi básníkovy charakteristické motivy), v druhé strofě se transfiguruje v tón, třetí strofa obsahuje její zobrazení metaforické, ve kterém ovšem hraje roli také metonymie, protože přadlena pracuje s přízí měsíčního světla, křížením metafory s metonymií tedy vzniká „neosymbolistická“ transfigurace.

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 lůny je trojí.

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

### 3.5. Kompozice a sémantická rovina *Vanutí*

*Některé pojmy jsou tak zkurvené, že musíme hledat jejich kořeny. Podstata a smysl slov – sémantika.*

Bagately X, s. 421

Básnická sémantika Holanovy poezie se rodí na základě specifičnosti a jedinečnosti jeho poetiky, sám říká: „Básník je přesný..!“.

S Opelíkovým tvrzením, že „*Vanutí* je natolik homogenní sbírka, že je ji možno odemknout kteroukoli básní...“, nemohu souhlasit. Stejně jako jednotlivé básně i celé Holanovy sbírky mají promyšlenou a precizní kompozici. *Vanutí* uvozují dvě básně –

Touha a Náměsíčný, po nich následují skladby, jimiž se prolíná několik základních básnickových témat, a celou sbírku uzavírá Modlitba, v níž se obloukem vrací téma z Touhy. Závěrečná báseň je tak odpovědí na báseň úvodní. V Holanově *Vanutí*, ač patří mezi básnickova první díla, zaznamenáváme již zárodky téměř všech hlavních témat jeho poezie, přesněji řečeno jejích témat konstantních.

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. Touha nás připravuje na temné tóny *Vanutí*: „a potom plač, plač! Přísný nářek věří na souzvuk.“ V Náměsíčném Holan naznačuje, že se pokouší ve své poezii mnohdy pojmenovat nebo přiblížit nepojmenovatelné, neuchopitelné: „Můj Bože, to je chvíle ta, / kdy za nějakým jménem jdu, / které se nejmenuje.“. Zároveň „zpívá za zpěvem / tón neslyšený“ – tón neslyšený je symbolem toho, co nás přesahuje, z Holanových veršů dýchá či „vane“ hloubka i dychtivost nepochybně metafyzická, úsilí dobývat se pod povrch věcí. Jen citlivé nitro básnickovo může být přestrašeno „odvahou všeho“. Poezie je „žízeň srdce“ nebo přesněji – jejím vyjádřením.

Touha má ve *Vanutí* dvě roviny – touhu erotickou, milostnou a žízeň po poznání, touhu metafyzickou. Obě roviny spolu však souvisejí a navzájem se prolínají, jak to básník později v jednom ze svých *Příběhů*: „ale byla to láska, která ještě brala podíl na tajemství a čelila tedy nicotě.“

V Holanově *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.“ V jednom z výroků zaznamenaných Vladimírem Justlem básník říká: „Děsím se, aby mi tajemství neukázalo svou propast.“ Téma touhy, splnění a paradox následného stesku po nepoznaném známe již z poémy Neotvírej se, sezame...! (Triumf smrti) V básni Strpení Holan to 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.“. S tajemstvím souvisí také častý motiv

opony ve verších *Vanutí*. Pointou této významové roviny sbírky se stává závěrečná báseň *Modlitba*, v níž se jedno z hlavních témat *Triumfu smrti* – dětství stává symbolem:

#### Modlitba

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

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

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

Většina básní Holanova *Vanutí* jsou ve své podstatě básněmi milostnými. Ovšem vedle 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.“, zde najdeme verše vyjadřující lásku nenaplněnou nebo nešťastnou (například v básni *Chorá láska*). Pomíjivost lásky a odcizení milujících neboť, jak říká v jednom ze svých *Příběhů*: „Bytosti nám nejdražší, bývají nám uloupeny...“.

Velkým básnickovým tématem je nevinnost, čistota panenství a proměna 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.“, později – v *Noci s Hamletem* se refrénovitě opakuje verš „Ano... Kdežto panny, ano, / ty vědí, kdy stůně strom...“.

Dalším typem milostné poezie ve *Vanutí* je baladická báseň Trhání leknínů, která představuje Holanovu variaci lidové poezie s jejími tradičními tématy – láskou a smrtí.

Také v oblasti milostné poezie básník zdůrazňuje, že jde o abstrakci, například v básni *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, například v básni *Tuláci*: „Pyj jejich dnů do samoty se páří“.

Výstižně charakterizuje Holanovu milostnou poezii Justl ve studii *Horoucí odevzdanost do vůle poezie*: „Tak jako v celé Holanově tvorbě vládne i v oblasti milostné poezie neustálý svár: mrazí nás z laskavé něhy stejně jako z přímočaře vyslovené brutality, která je smutnou realitou života. Je to celé lidské drama, nic se tu neodpouští a nic není ulehčeno. Nejde o milostný zpěv, který idealizuje vztah muže a ženy, ale o neúprosnou skutečnost a trpkou pravdu. Proto také převažuje tragika nad souzvukem, který je rovněž nezadržitelný. Je tu něco z fatálně chápaného prokletí lidského rodu a údělu: krása, neexistující bez bolesti, radost možná jen v relaci k bolesti. Něco, co česká poezie v tak vyhraněné a důsledné podobě neznala, co je na hony vzdáleno jejímu bytostnému idylismu. Holanova milostná poezie je až příliš pravdivé zrcadlo, nastavené falešné tváři české (a nejen české) měšťácké pruderie, gesto, které v sobě nese moment katarze. V ní je především síla této lyriky, která nic nepředstírá, neboť přijala na sebe také povinnost svědectví.“.

Zatímco *Triumf smrti* je zpěvem existenciální úzkosti, *Vanutí* již tolik temné není, přesto zůstává pro Holana základním životním pocitem tragičnost lidského bytí –

jeho neúprosná konečnost, neustále básníkem prožívaná. Sám o poezii říká: „V bezejmenném je slovo. Báseň je koitus s nicotou. Nicota zvítězí.“ Odtud se však nepochybně rodí to, co v souvislosti s Holanovými básněmi píše Bedřich Fučík, tedy „nepomíjející vědomí milostného vztahu poezie k životu“ (Setkávání a míjení). 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.“. Ve Smrti umírajícího na sadě se objevuje onen dvojitý paradoxní význam smrti: „Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla – / k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od.“ – verše jsou velmi blízké Máchovu „květinou-li mne životu navrátí...“ z básně Temná noci! jasná noci! Splynutí, osvobození od sebe tvoří také hlavní téma Cesty 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 možné záštity či východiska: „Zda jedenkrát sestoupíš, Pane, ve mne, / bys z malby mé, jež v sporech příprav je, / odložil dnešní barvy příliš temné / na zítřek lilie –“. Holan však říká: „Nedostalo se mi náboženské víry, a bez víry nelze žít.“ A také: „Věčnost je prodlužování zkratek. Já jsem nevěrec z bolesti, z žalu, hoře. Jsme zase v čase, který si vystačí sám... do nicoty.“ (Bagately X). Prvnímu z těchto výroků jsou blízké verše z básně Večere: „jako bys dovál, když’s nedoufal, nedůvěřoval / a vanul jen ve vání ironie.“. Ve *Vanutí* se objevují motivy našich pohanských kořenů (jejich předzvěsti můžeme číst již v Triumfu smrti): „Tichounce, tiše oddychuj! – Pohanství v paměti / nám staví spoluvinné, ale také smiřující bohy.“.

Jedno z klíčových témat sbírky tvoří sama poezie, vypovídá o tom i skutečnost, že se stala námětem obou úvodních básní. Být básníkem je poslání, v *Noci s Hamletem* Holan říká: „‘*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 jejíchž sedmi strunách umřít píseň v bytí / znamená mimostrunu.“. O nesnadné práci básníka vypovídá verš, kde Holan

přirovnává popisování čisté stránky k odvalování kamene: „Stonožky pocitů se v písmo rozběhnou, / sotvažes kámen bílé stránky odvalil – –“. Jak píše později: „Poezie je princezna – co chvíli se změní v divoženku. Nedává se mužům, kteří mají místo krve syrovátku.“ (Bagately X). Charakter Holanovy poezie nám přibližují verše z básně Někomu – –: „Někomu železo, někomu větru vání / jde k palci jako majetek, / někomu pod jasem / tká přástva žil veliké vzpomínání – – – / ale já odvar dnů převrhnou na koberec zdání / a *skvrna* praví: Jsem.“. Z téže básně pocházejí již jednou citované verše: „ale já vím: na ústech *podzemního* pramene / mám účast stinnou,“ vypovídající o metafyzické hloubce přítomné v Holanových verších – „Metafyzika je všechno, co nás přesahuje.“ (Bagately X). I lexikální rovina sbírky čerpá z oblasti filozofie, například: „mrtvé bytí v živém jsoucnu soch“.

Dalším tématem *Vanutí* je poutnictví, tuláctví, láska ke svobodě – Holanovým „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?  
Že třeba mítí, mítí  
a nemítí 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 můžeme najít také v básni Zda jedenkrát, v *Kolurách* a *Lemurii*. 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 Podoba vázaného verše ve *Vanutí* a jeho vztah k sémantice sbírky. V *Lemurii* čteme: „Pamatujete se? San Gimignano... Jak jste tenkrát zářila, rozkvétajíc, či lépe, zpíváno s Puškinem: *dvoujitřní*... Čekali jsme na autobus do Volterry. Slyším dosud velmi jasně hlas vašeho muže: ‚Domníváme se, že si děláme výčitky, ale výčitky dělají nás; nebyli bychom schopni tak strašných podrobností, tak velkých rysů...‘ zatímco jsem trhal obal ráno došlé zásilky. Kniha Štěpánova. Rozevřela se na jediný verš stránky, verš (nevím dodnes, zda těžkomyslný nebo sirý), jehož poslední slovo dědilo (jak jsem tušil) úsměv stránky předcházející, aby okrášlilo blízkou zámlku roztoužením úmluvy mezi dozníváním a trváním.

Ale to rozhodlo, že jsem zůstal ještě několik dní, osamělý a bloudící od brány San Matteo k Porta alle Fonti, mezi pradlenami, dívkami se džbánky a chlapci, z nichž mi jeden napsal v nějaké zahradě jména všech gimignanských věží (con la Torre Grande)...“.

S touláním souvisí exotismus a moře – Samarkand, Ispahan (tento „podivný kraj“ má v Cestě v Ispahan však spíše symbolický význam).

V básních Na břehu moře a U Tyrrhenského moře se objevuje motiv krásné bytosti vynořující se z vln, upomínající na antický mýtus (odkazy na antiku můžeme nalézt i jinde, například Dodóna z Písně milenky). Místo bohyně se ale objevují krásní chlapci, Opelík o tom píše: „... že Erós ‚má na starosti krásné chlapce‘, mohl se Holan dočíst například v Platonově dialogu Faidros.“

Velkou roli hrají ve *Vanutí* i verše přírodní lyriky, například v Předjaří: „Snad ještě v noci louka sponou mrazu roucho doplní, / po skvostech nehybnosti tázaná. / Ale někdy voda ve studni se rozvlní / jak žena svázaná.“

Básněmi procházejí typické, opakující se Holanovy motivy – zejména noc, luna, ticho, samota a víno. Osamělost je v básni Divy světa přímo personifikována.



V *Lemurii* pak Holan píše: „... usiluji o naprosto nutnou izolaci. A isola, toť ostrov. Ostrov urputnosti, ostrov posedlosti... Budu křížit slova...“.

### 3.6. Proměna *Vanutí* od prvního vydání (1932) k výsledné podobě sbírky (1965)

Na rozdíl od *Triumfu smrti* neprošlo *Vanutí* tak značným přepracováním – v dalších vydáních sbírky není žádná báseň vynechána. Více než polovina změn byla provedena již ve vydání z roku 1948 (První básně (1930–1937): Triumf smrti – Vanutí – Oblouk – Kameni, přicházíš).

V žádné z básní nejde o rozsáhlou proměnu, Holan je spíše zpřesňoval, o jeho preciznosti a důrazu kladeném i na detaily svědčí 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 nutné. Byla to ideální spolupráce.“ (Útržky vzpomínek editora Holanových spisů, Bagately XI)

V Sebraných spisech básník vynechává některé dedikace, například „Paní Schmidt-Ludvíkové“ a další. Mění se rovněž věnování na počátku sbírky (Holan připsal *Vanutí* své ženě), v prvním vydání dedikace zní: „Věře Dagny“. Justl o tom v Holanově životopise píše: „Jméno zvolil podle hrdinky románu *Mystérie* Knuta Hamsuna, jenž tehdy patřil k jeho oblíbeným spisovatelům...“, v Sebraných spisech stojí jen „Věře“.

Dvěma básním pozměnil Holan titul: Plavý náměsíčný se stává pouze Náměsíčným a skladba, která měla v prvním vydání místo názvu tři hvězdičky, dostává za titul část prvního verše – Zda jedenkrát.

Poslední verš – pointa básně Očekávání milencino již není oznamovací větou, ale stává se otázkou: „v aleji přísné, kde strach k žalu mohutněl, / kde pojednou své ruce zřela v uzel vzlyku svázané, / kde každý příští strom vždy o list více měl, / takže ty nejkošatější byly ty nezřené?“

Frekventované slovo luna důsledně Holan nahrazuje „lúnou“ – i takový zdánlivý detail je pro básníka důležitý, jak píše v *Torze* (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?““

Změny lexikální spočívají v tom, že je ve verši slovo (slovní spojení či několik slov) vynecháno, má pozměněný tvar nebo ho básník nahradil jiným slovem či slovy. Některé verše Holan prodlužuje. Těchto rozdílů můžeme nalézt celkem dvacet pět, pouze čtyři z nich mají však za následek i změnu rytmu. Sémantika změněných veršů je výjimečně stejná (například při nahrazení archaismu běžnějším spojením) většinou však pozměněná, zpřesněná. Uvedu několik příkladů:

**Plavý náměsíčný** (1932): „Spí krásná přadlena a nahým divem / se v **stříbro** strojí.“

Náměsíčný (1965): „Spí krásná přadlena a nahým divem / se v **tělo** strojí.“

Úzkost (1932): „blaženost **divná**, z rozhřešení pádem vstávajíc,“

Úzkost (1965): „blaženost z rozhřešení pádem vstávajíc“

Cesta v Ispahan (1932): „...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 / znamená 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.“

Cesta v Ispahan (1965): „...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.“

Tobě (1932): „a včely vašich hlasů **v** růžích slov / **sbírají** sladkost mého motivu –“

Tobě (1965): „a včely vašich hlasů **z** růží slov / **vysají** sladkost mého motivu –“

Modlitba (1932): „Kde ale **k** možné výšivce **chystáš si příští nit**“

Modlitba (1965): „Kde ale **v** životě **hledáš svou dětskou píd**“

Na příkladech změn vidíme „přesnou básníkovu práci“, jak bylo řečeno, v naprosté většině případů se nemění rytmus veršů. Příznačná je i skutečnost, že například v Modlitbě, kde se rytmus mění, jeho podstata zůstává zachována. Jde o variaci alexandrinu, nový verš má sice ikty na jiných slabikách (2 4 7 10 12 místo 2 4 6 9 12 14), přiblížil se alexandrinu, narušení metra ovšem zůstalo. Pro kompozici básně Modlitba má rytmus velký význam – v prvních dvou strofách se pravidelně střídají dvanáctislabičné alexandriny s šestislabičnými „polovinami alexandrinů“ (v metricky přesné podobě), v poslední strofě přichází se změnou sémantickou i změna rytmická – první a třetí verš již nejsou čisté alexandriny, ale variace na tento tradiční veršový útvar.

### 3.7. Holanovy inspirace

V básnickém jazyce *Vanutí* přetrvává vliv Baudelaira, Rimbauda a Rilka.

Nepřeslechnutelně ve sbírce zaznívají tóny lidové poezie. V eseji *Několik slov k lidové poezii* Holan 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!“ (Bagately X).

Inspirací pro využití různých variací oktosylabu lidové písně v oktosylab jambický byl pro Holana nepochybně K. H. Mácha, jehož vliv v různé podobě trvá ostatně v celém básnickově díle. Tyto prostředky lidové poezie přenesené do poezie moderní jistě znal Holan také od Karla Tomana.

Rovněž ve *Vanutí* přetrvává Holana inspirace Otokarem Březinou, zejména pokud jde o jeho propojování metafory a metonymie v symboly. A stejně tak dílem Jakuba Demla, neustále vyvěrajícího z oxymoru „život smrti mé“, v němž se koncentruje Htotěž či velmi blízké tragické vidění životního údělu, neustálé překlenované a proměňované básnickým slovem. Deml Holanovi na zaslání *Vanutí*:odpovídá dedikací.

Vladimíru Holanovi

*Přísný nářek věří na souzvuk.*

Kdyby z Vašeho VANUTÍ /VANUM sed UTILE et NECESSARIUM/ a z celého Vašeho díla zůstala jen tato jediná věta, ještě za sta let po naší smrti znalec jazyka by řekl: Toto byl *BÁSNÍK*. Jenže já „zasvěcen v smutek“, s rozkoší čtu VŠECHNY Vaše verše! Za tu radost přijměte, milý Vladimíre, toto MOJE vanutí.

Jakub Deml

V Tasově 20. XII. 1932

(Věnování do knihy Pozdrav Tasova / prosinec 1932/)

## 4. Závěr

*V naší poetice záleží na každém slovu.*

Otokar Březina

Ve své diplomové práci jsem se pokusila postihnout vývoj Holanovy poetiky od zárodků jejích konstant v *Triumfu smrti* (1930, přepracování 1936, 1948, 1965) po „neosymbolismus“ *Vanutí* (1932, přepracování 1948, 1965).

Již v básníkem zavrhané prvotině – *Blouznivém vějíři* (1926) nalezneme zárodečné počátky některých postupů, jež se pro Holana stávají později charakteristickými. V rytmické výstavbě veršů jde především o variování alexandrinu. Co se týká tropiky, objevuje se metaforičnost, metonymičnost, personifikace a genitivní metafory – nedochází však zatím k jejich kumulování, které je typické pro Holanovu poezii třicátých let.

V *Triumfu smrti* (1930) se východiskem pro Holanův epický verš stává alexandrin. Verše jsou jeho velmi různorodými variacemi, objevuje se v nich buď ve své metricky přesné podobě, nebo jinde se k ní více či méně blíží. Ve *Zmizelé katedrále* se tento tradiční rytmický útvar proměňuje ve varianty oktosylabu (osmislabičné a devítislabičné verše se ve skladbě 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*.

Z rozborů vybraných pasáží skladeb *Mladost* a *Neotvírej se, sezame...!* (z vydání 1930, 1936 a 1965) jsem vysledovala, že se v drtivé většině případů změna rytmu shoduje se změnou sémantiky (rytmus je odlišný od předchozího vydání a sémantika také odlišná či posunutá nebo je rytmus shodný a sémantika také do značné míry shodná).

Oproti tomu ve *Zmizelé katedrále* zůstává v 90 % případů rytmus shodný, přestože význam se v naprosté většině veršů mění nebo posunuje. Domnívám se, že je tomu tak proto, že skladba má pevný tvar již od prvního vydání (většinou se v ní pravidelně střídá sedmislabičný jamb s šestislabičným a jeho metrum není narušováno tak často jako v dvou hlavních poémách).

Příznačná je skutečnost, že se všechny ostatní básně (kromě Máje 1927), které básník do pozdějších vydání nezařadil, tvarově nebo rytmicky odlišují od tří ústředních skladeb.

Pro Holanovu poezii je velmi podstatná instrumentace verše, v básních se prosazuje eufonie vertikální i horizontální. Eufonie a kakofonie jsou často výraznými sémantickými činiteli. Eufonickou konstantu *Triumfu smrti* tvoří koncové rýmy; objevují se však také vnitřní a čelní rýmy.

Zatímco v *Triumfu smrti* z roku 1930 podporuje disharmonie jeho vyznění jako zpěvu existenciální úzkosti, v dalších dvou vydáních této sbírky se Holanova poetika postupně přibližuje svými rysy jeho lyrice 30. let. Míra kakofonie se značně snižuje – úměrně se sémantickou proměnou *Triumfu smrti*. Mnohé strofy obsahující kakofonně vypjaté obrazy jsou v pozdějších variantách sbírky vynechány, přepracovány nebo nahrazeny jinými strofami.

Co se týká básnických figur, v *Triumfu smrti* hrají velkou roli zvláště figury zvukové – anafora, epanastrofa, epanadiploze a refrén, které se výrazně podílejí na instrumentaci verše. Pro Holanovu poezii jsou typické epizeuxis a paronomázie, na nichž dobře vidíme utváření básnické sémantiky z poetiky – opakování slov nebo jejich částí se stává podstatnou složkou rytmizace verše a současně dochází ke stupňování, zdůrazňování významu slova. Ze syntaktických básnických figur se prosazují gradace, antiteze a básnické přirovnání. V kompozici básní využívá Holan především paralelismus. Výraznými metrickými prostředky jsou inverze a anastrofa. Již v první variantě *Triumfu smrti* se objevují apoziopce, jež se později stanou pro básníka charakteristickými. Z myšlenkových figur hrají největší roli řečnické otázky (větší četnost však mají otázky vlastní, tedy vnitřního dialogu), apostrofy a exklamace. Neodmyslitelný element Holanova lexika tvoří poetismy a ve výsledné podobě sbírky také archaismy.

V poslední verzi *Triumfu smrti* se mnohonásobně navyšuje počet apoziopce, pomocí nichž básník podporuje významovou otevřenost své poezie. S tímto jejím rysem souvisí také zvyšující se počet otázek, které si Holan klade.

Pro Holanovu poezii je charakteristická vysoká četnost obrazných pojmenování, již ve vydání *Triumfu smrti* z roku 1930 jsou časté zejména genitivní metafory,

metaforická epiteta, kontextové metafory, metonymie, metonymická epiteta a kontextové metonymie. Mnoho obrazů také vzniká kombinací oxymora nebo paradoxu a metafory či metonymie. Dále se prosazují personifikace (jak na metaforickém, tak na metonymické základě), transfigurace a synestézie. Objevují se symboly, řetězce tropů a kombinace různých obrazných pojmenování.

V pozdějších verzích *Triumfu smrti* se postupně vytrácí vliv poetismu, což se projevuje zejména vynecháním velkého množství asociativně za sebou řazených vzpomínek. Ve třetí variantě sbírky jsou již výrazné rysy „neosymbolismu“ – zvyšuje se koncentrace tropů a abstrakt, tropy se kombinují mezi sebou, dochází ke spojování abstrakt s konkréty. Kumulace tropů spolu s vyšším počtem symbolů má za následek „zhuštěnou“ koncentraci významů, která charakterizuje Holanovo zralé dílo.

Hlavní tematické roviny *Triumfu smrti* tvoří touha po ztraceném nevědomí dětství spolu s existenciální úzkostí, s níž se mladý člověk snaží vyrovnat. Objevují se motivy prvních lásek, erotických prožitků a ztracené víry v Boha. Důležitým námětem se stává poezie, která čerpá inspiraci ze vzpomínek na nenávratně ztracené děje a zážitky.

V pozdějších variantách sbírky se obrazy se stávají jemnějšími, náznakovějšími, mizí velké množství vypjatých, kakofonních veršů existenciální úzkosti – celkově je již znát básníkův životní nadhled a vyrovnanost a básnická zkušenost. Nezastupitelnou roli hraje neutuchající žízeň po poznání skrytých tajemství jevů a věcí. Zvyšuje se počet otázek, které si Holan klade, současně se otázky stávají složitějšími až filozofickými. Mezi velká témata *Triumfu smrti* patří touha spolu se splněním a paradoxem následného stesku po nepoznaném. Větší prostor než v první verzi sbírky dostává sexualita, mění se charakter vzpomínek na pominulou lásku.

V první variantě *Triumfu smrti* se Holan inspiruje zejména u Karla Hynka Máchy, Otokara Březiny, Jakuba Demla a Guillaumea Apollinaira.

V přepracováních sbírky se postupně vytrácí Apollinairův vliv a inspirace poetismem ve prospěch hutnosti neosymbolismu. Máchův, Březinův a Demlův vliv přetrvává. Holanův básnický jazyk ovlivnili zejména Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke.

Básně Holanova *Vanutí* připomínají svou stavbou a melodičností lidovou poezii. Prosazuje se povětšinou jambické metrum, někdy jako oktosylab, jindy jako alexandrin, často dochází k jejich kombinování. Je zde patrné napětí mezi „písňovým veršem“ a alexandrinem. Šestislabičné jambické verše, které na sebe velmi často navazují přesahy, navíc vnukají možnost počítat vždy se dvěma verši dohromady – potom by vznikl pravidelný alexandrin. Jambické metrum ve *Vanutí* často narušuje daktyl, nebo dokonce trochej.

Oproti *Triumfu smrti* se podstatně mění instrumentace verše – básně *Vanutí* jsou písňové, zpěvné, eufonie zcela převažuje nad kakofonií. Eufonická výstavba sbírky patří opět mezi výrazné sémantické činitele. Vertikální a horizontální eufonie se kombinuje se zvukovými figurami. Eufonickou konstantu tvoří koncové rýmy (velmi pravidelné, v naprosté většině podle střídavého schématu), objevují se však i rýmy vnitřní a čelní.

Stejně jako v *Triumfu smrti* hrají ve *Vanutí* velkou roli zvukové figury, zejména anafory, epanastrofy, epanadiploze, pro Holana typické epizeuxis, paronomázie. V kompozici mnoha básní je využita refrénovitost a paralelismus, jež opět upozorňují na básníkův vztah k lidové poezii. Ze syntaktických figur se prosazuje hlavně gradace a básnické přirovnání. Na zachování jambického metra se často podílí inverze a anastrofa. Paralelismus bývá kombinován s oxymory nebo paradoxy, čímž vzniká „paralelismus rozporu“, jež je významným stavebním prvkem některých básní. Četné jsou apoziopese, řečnické i vlastní otázky, exklamace a apostrofy, které souvisejí s hojným personifikováním konkrétní i abstraktní. Podstatnou součástí Holanova básnického jazyka tvoří poetismy a neologismy.

Tropiku *Vanutí* můžeme nazvat „neosymbolismem“, oproti *Triumfu smrti* značně narůstá frekvence obrazných pojmenování. Holan tropy a figury různě kombinuje, jejich kumulací dochází ke „zhušťování“ výrazu, ten pak získává velký sémantický náboj. Křížením metafor s metonymiemi vznikají symboly. Tropy jsou často vytvářeny promyšlenou kombinací abstraktního a konkrétního. Výsledné obrazy vznikají nejčastěji spojením několika tropů stejného nebo různého typu – metafor, metonymií, personifikací, figur významového rozporu. Nebo metafory přecházejí do metonymií a naopak. Roli hrají rovněž synestézie, transfigurace.



Básnická sémantika Holanovy poezie se rodí na základě specifičnosti a jedinečnosti jeho poetiky. Skladbami *Vanutí* prochází několik hlavních témat, největší část básní můžeme řadit k milostné poezii. Touha má podobně jako v *Triumfu smrti* dvě roviny – touhu erotickou, milostnou a žízeň po poznání, touhu metafyzickou. Velkým tématem se stává sama poezie. Oproti předchozí sbírce není *Vanutí* již tolik temné, přesto do jeho zpěvných básní pronikají místy disharmonické tóny existenciální úzkosti. Námětem některých skladeb se stává otázka, zda člověka před jeho propastmi může zachránit víra v Boha. Dalšími důležitými tématy jsou poutnictví a moře, exotická krajina, objevují se také motivy z antických mýtů.

Narozdíl od *Triumfu smrti* neprošlo *Vanutí* tak velkým přepracováním – v dalších vydáních sbírky není žádná báseň vynechána. Více než polovina změn byla provedena již ve vydání z roku 1948. Žádná skladba není proměněna výrazně, jde spíše o sémantické zpřesňování. Vypovídá o tom i skutečnost, že v naprosté většině přepracovaných veršů je pozměněn jejich význam, zatímco rytmus zůstává stejný.

Ve *Vanutí* přetrvává vliv Baudelaira, Rimbauda a Rilka. Důležitou inspirací je pro Holana také lidová poezie. Z českých básníků zůstává ovlivněn Máchou, Březinou a Demlem.

Závěrem považuji za důležité konstatovat, že Holanův verš nebyl ještě podrobněji zkoumán a nevyšla o něm žádná podrobná studie. Svoji diplomovou práci považuji za skicu k dané problematice. O některých ze základních rysů Holanova verše se ve svých versologických pojednáních zmiňuje Miroslav Červenka. Na něj bych chtěla navázat svým zkoumáním a napsat o Holanově poetice doktorskou práci.

Ve svém zkoumání se budu zaměřovat na tyto oblasti: analýzu Holanova verše z hlediska rytmického a vztahu k jeho sémantice (pokusím se popsat jak vázaný verš, tak genezi volného verše, jeho specifickou podobu a vztah k verši vázanému), vývoj eufonické výstavby Holanových sbírek, charakteristické básnické figury pro poezii tohoto básníka, vývoj a proměny tropiky Holanova verše spolu s rozborem jeho sémantiky. Bude mě zajímat analýza postupu vytváření „sémantického náboje“ či mnohvrstevného sémantického pojmenování, které vzniká „křížením slov“, jak to básník definuje v *Lemurii* v gnómě: „Budu křížit slova.“

## 5. Literatura:

- BINAR, Vladimír. Glosy k poetice. (rukopis).
- BINAR, Vladimír. Trialog : Nezval – Deml – Holan. *Revolver Revue*. 1996, č. 32, s. 165–207. ISSN 1210-2881.
- BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1997. 365 s. ISBN 80-204-0650-6.
- ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha : Karolinum, 2006. 283 s. ISBN 80 246-1274-7.
- FUČÍK, Bedřich. *Setkávání a míjení*. Praha : Melantrich, 1995. 438 s. ISBN 80-7023-205-6.
- HOLAN, Vladimír. *První básně (1930-1937) : Triumf smrti - Vanutí - Oblouk - Kamení, přicházíš*. Praha : Fr. Borový, 1948. 193 s.
- HOLAN, Vladimír. *Sebrané spisy*. Ed. Vladimír Justl. Praha : Odeon, 1965–1988. 11 sv.
- HOLAN, Vladimír. *Vanutí*. Praha : Fr. Borový, 1932. 42 s.
- JUSTL, Vladimír. *Holaniana*. Praha : Akropolis, 2010. 221 s. ISBN 978-80-87310-12-0.
- MÁCHA, Karel Hynek. *Máj*. Praha : Československý spisovatel, 1983. 61 s.
- OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha : Thyrsus, 2004. ISBN 80-902660-2-9.
- PATOČKA, Jan. *Symbol země u K. H. Máchy*. Praha : Petr, 1944. 28 s.
- PISTORIUS, Jiří. *Doba a slovesnost*. Praha : Triáda, 2007. 667 s. ISBN 978-80-86138-76-3.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1984.
- Wikipedie : Otevřená encyklopedie, *Thule* [online]. c2011 [citováno 10. 07. 2011]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Thule>>.