

Lukáš NEUMANN  
Olomouc

## Od vanutí po záhřmotí – hlásková instrumentace v poezii Vladimíra Holana

Vladimír Holan v první polovině šedesátých let v jednom z rozhovorů s Vladimírem Justlem, editorem svého díla, potvrdil důležitost, jakou sémantice lexika a ozvláštňení básnické mluvy přisuzuje, když vyřkl následující:

Slova zbavená smyslu – pokoušel jsem se o to, ale není to umění (*Bagately*, svazek X, s. 532).

Výrok dokládá Holanovo uvážlivé promýšlení a preciznost, s níž ke své tvorbě přistupoval a kdy z na sebe kladených nároků nikdy neslevil – ať se to týkalo kompoziční výstavby textů nebo na úrovni témat a motivů sémantické opozitnosti Holanova básnického světa či z jazykového hlediska aktualizovaného výraziva s akcentem na neologizační tendence.

Předmětem předložených závěrů a ukázky dílčí analýzy je poukázat na umělecky úkonné aktivizování zvukové vrstvy básnického jazyka v Holanově díle. Cílem zkoumání je vyhledat v textech relevantní hlásková opakování, konfigurace a hláskově instrumentované plochy<sup>1</sup>, neboť se domníváme, že v Holanově poezii obecně hláskové konfigurace vytvářejí zcela nový sémantický potenciál, jež lze integrovat do úhrnného významového dění<sup>2</sup>. Do centra pozornosti

<sup>1</sup> Pod termínem instrumentace rozumíme „seskupování hlásek v osamostatnělé útvary“ (Červenka 2002, s. 28).

<sup>2</sup> Básnický text v důsledku své estetické funkce ruší významovou indiferentnost ba i izolovaných hlásek. Seskupování hlásek do nápadných a opakujících se konfigurací

stavíme právě podíl instrumentace, tedy způsobu básnického využití zvukové vrstvy jazyka, podíl stylizace a modifikace hláskového složení, jež koneckonců vždy něco pro úhrnný význam znamená, byť by to měla být pouhopouhá eufoničnost implikující harmonii<sup>3</sup>. V rámci analyticko-interpretálního výkonu je mnohdy nezbytné absolvovat ponor do základních vrstev básnického jazyka, které v Holanově případě jsou – a vždy tento jev zůstával tak trochu v pozadí komentářů k temnému, zaumnému, hermetickému jazyku – ozvláštňeny neméně.

Originalita básnické výpovědi Vladimíra Holana se přenáší i do plánu zvukového pořádku, tedy segmentální a suprasegmentální vrstvy, do plánu pořádku fonologického materiálu a jeho využití pro potřeby umělecké exprese. Čtenář Holanových básní v první řadě čelí jazyku mnohdy hraničícímu až se stylistickými a lexikálními orgiemi napínajícími, i s pomocí variabilní kompoziční složky, hranice veršové řeči až na, někdy i za hranice, srozumitelnosti. Je to napětí mezi konkrétností a abstrakcí, v čem je skryta síla Holanova básnického vyjadřování, které dokáže být vlastně přesné a jasné. Sledujeme-li totiž text důsledně ve všech jeho rovinách (složky tematickou, kompoziční, motivickou, zvukovou, veršovou, stylistickou), shromážďujeme tak potenciál ke vzájemnému propojení vnitřní výstavby díla a jeho smyslu. Domnívám se, že právě proto, že báseň nemůže na čtenáře působit ničím jiným než tím, z čeho je udělána, tj. slovy a vztahy mezi

---

a sledů vyvolává konfrontaci jakéhosi „druhého, druhotného plánu“ – vzájemného významového zrcadlení – přičemž významy slov se takto navzájem obohacují o trsy představ, jež nejsou vlastní žádnému z nich, je-li ho užito mimo danou zvukovou sounáležitost a jež by čtenář bez zvukové podobnosti třeba ani nezaznamenal. Takovou potencialitu vykazují četné paralelní a inverzní zvukosledy v Holanově lyrice. K tomu srov. Mukařovský 2001, s. 83 (kapitola *K sémantice básnického obrazu*), resp. Mukařovský 2001, s. 318 (kap. *Genetika smyslu v Máchově poezii*).

<sup>3</sup> Považujeme úlohu instrumentace a zvukosledné stránky básnické řeči nedoocněnou. J. N. Tyňanov tuto problematiku staví v básnických textech do popředí. „Zvuková nápodoba, zvukové metafory vstupují do určitých vztahů s významy slov, mnohdy výrazně deformují významy slov, zatemňují jejich základní významy a rozehrávají tzv. kolísavé příznaky“ (cit. dle Jiráček 2007, s. 106). Podle Tyňanova je nutné provádět rozbor této sémantické deformace (!) vždy případ od případu.

nimi, mohou vstup do Holanových básních usnadnit i upozornění na to, co je pro hláskový materiál v rámci lexika charakteristické<sup>4</sup>.

Dokladů o reflektování hláskové instrumentace v Holanových básních nacházíme překvapivě nemnoho. Závažnou výtku směrem k Holanovi učinil v r. 1941 Václav Černý, když zavrhl eufonii v tom smyslu, že básník může eufonií obohatit pouze významově důležité slovo:

Slovo, jež znamená, může znít i hudbou; slovo, jež míní pouze znít hudbou a nechce už nebo nemůže znamenat, nemůže a nedokáže ani zazpívat. Zvukový efekt slova zbaveného své esenciální funkce: být významem – mění se v sluchovou grimasu (Černý 1941).

V. Černý však opomíjí, že jakmile význam slova uvolňuje zvukovou působivost, tato opět se může podílet na (re)konstituování významu a mnohdy jej i zásadně modifikovat. O rok dříve, v souvislosti s Holanovou nejartističtější sbírkou, již je *Záhřmotí*, hodnotí Bohumil Polan zvukové zvýraznění jako stylisticky nevhodné a umělecky nízké<sup>5</sup>. Revize této jednostranné kritiky se, při vědomí vzájemného a neoddělitelného působení významové, obrazné či zvukové složky ujal Alexander Stich. V r. 1964 ve studii nazvané *Holanův lexikon* ve sbírce *Na postupu*<sup>6</sup> Stich poukázal na básníkův originální přístup k in-

---

<sup>4</sup> Kdy je vnímatelova pozornost orientována na výraz? Vedle stylizace eufonické a kakofonické nastává „přirazování zvuků k písmenům pouze tehdy, setká-li se čtoucí s izolovanými slovy nebo se slovy, která nezná“. Blíže viz Frank Smith v knize *Understanding Reading*, z níž M. Červenka cituje ve studii *Literární artefakt* (Červenka 1996, s. 60).

<sup>5</sup> „Také nelze na Holanovi schvalovat vše, co vyjde z jeho promyšleného úsilí pracovat se slovem jakožto svébytnou hodnotou významovou, protože zde slovesný estetik, jinde tak ostře vědoucí, zachází do holého primitivismu stylistického.“ Polan dále uvádí ty nejtypičtější případy („Kře, kde lká pel a křepelka“; „trs, trs rysů prská | nad hrstkou srstek), o nichž soudí, že „to sice nejsou pouhé mechanicky skládané přemyslyčky, ale jistě esteticky nevysoké ukázky verbálního hledačství, jež ztratilo tvárnou míru“ (viz Polan 1940a, s. 172–173).

<sup>6</sup> Původní verze článku byla publikována v Knižní kultuře č. 1 (s. 349–351). Opravená a doplněná studie vyšla pod názvem *Několik marginálních poznámek o jazyku*

strumentaci, která je v Holanově tvorbě nápadná a účinná (hovoří dokonce o zvukosledných postupech odkazujících k Máchovi) a která se někdy (tj. zvuková složka sama) sémantizuje a podněcuje další rozvíjení textu (zde si můžeme uvést verš z *Mozartian* „Jen tolik schoulení, | jež stačí chocholouši“). Vladimír Justl uvádí odlišnosti mezi rukopisem sbírky *Bez názvu*, připraveným krátce po r. 1942, a druhou úpravou známou z knižního vydání z r. 1963 (Justl 1986, s. 11–26). Další reflexe aktualizace zvukové vrstvy Holanovy poezie již spadají do let nedávno minulých. V kapitole o hláskové instrumentaci uveřejněné v publikaci *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*<sup>7</sup> užívá Miroslav Červenka jako doklady instrumentací verše z *Oblouku* a lyrickoepické povídky *Tereška Planetová* (vydáno r. 1943, psáno r. 1942). Jiří Opelík se v *Holanovských nápodobách* v pasáži věnované *Záhřmotí* zmiňuje o oslabení referenční složky textů a přesunutí težiště výrazu a významu ze slov na hlásky<sup>8</sup>. Ve studii o vokalické harmonii polský badatel Wiktor Jarosław Darasz konkrétní období nejmenuje (explicitní je pouze v komentáři k možným inspiračním zdrojům, za něž považuje mj. dědictví poetismu a poezii Máchovu), nicméně užité příklady potvrzují tendenci, již však nelze omezit jen na 30. a počátek 40. let, čehož důkazem je citace z pozdějšího *Lamenta* (Darasz 2006, s. 55–58). Časté poukazování na 30. a 40. léta, kdy Holan ve svých metrických a vázaných verších kladl na instrumentaci a zvukovou stránku zvláštní důraz, vůbec nezbavuje texty uveřejněné v 60. letech potenciality aktualizovaného hláskového složení.

---

*Holanovy poezie* ve sborníku *Úderem tepny (Úderem tepny. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana*. Praha 1986, s. 138–158).

<sup>7</sup> Srov. zejména kapitolu *Hlásková instrumentace* na s. 9–54 (Torst, Praha 2002).

<sup>8</sup> Také jiní literární vědci pojmenovávají totéž, co Opelík, avšak oslabení lexikálního významu slov akcentují implicitněji – např. Přemysl Blažíček v *Sebevědomění poezie*. V jedné z nejprůbojnějších a nejaktuálnějších studií o Holanově díle nazvané *Kabelogramy z Erebu* hovoří Giuseppe Dierna o tom, že úlohu zprostředkovatelů smyslu, tedy jakýchsi abstraktních nositelů významu přebírají samy tvárné postupy psaní (větná struktura, syntaktické uspořádání, interpunkce, stylistické záliby...). Dierna zdůrazňuje autoreferencialitu textu, z níž vyniká působnost zvukové složky (Dierna 2005, s. 40).

Vezmeme-li v potaz Holanovu tvorbu v úplnosti, lze předpokládat, že opuštěním pravidelného verše a symetrického dodržování strofického členění a metrické uspořádanosti (první názvuky odklonu jsou v lyrice z let 1942–1943) došlo po r. 1945 ke snížení podílu zvukové složky na sémantickém efektu. Např. rýmy v *Rudoarmějcích*, *Příbězích* či *Bolesti* jsou vzácné (za výjimku lze považovat poezii pro děti *Bajaja*)<sup>9</sup>. Zřetel ke zvukovému pořádku však neopustil Holan nikdy, stačí připomenout jeho atonální harmonii, v níž spatřoval a hledal rytmus volné řeči. Vrchol podílu instrumentace na mimořádnosti a naléhavosti poetické výpovědi lze situovat do let 30. a 40., přičemž *Vanutí* je v tomto ohledu na počátku vývoje, *Záhřmotí* (psáno 1937–1939, vydáno 1940), první *Mozartiana* z r. 1937, jež jsou součástí *Záhřmotí*, a skladby *Sen* a *První testament* z let 1939 a 1940, jsou na jeho vrcholu.

Výraznou změnu lze sledovat v plánu básnického využití zvukové vrstvy jazyka. Zatímco aktualizování hláskového složení, případně přímo využití hláskových konfigurací, je v *Blouznivém vějíři* a *Triumfu smrti* v souvislosti se začleněním do úhrnného smyslu a do struktury díla ještě záležitostí marginální, ozřejmené na bázi expresivity hlásek nebo „vln“ hudebnosti veršů, již ve *Vanutí* je závažnost konkrétních případů instrumentace vyšší. Nadto souzvuky objevené se v *Triumfu smrti* (četněji navíc až v přepracováních z let 1936 a 1948) jsou záležitostí poetologicky orientovaného zkoumání, zaměřeného na hláskové složení textu primárně. Zvukové uspořádání sbírky *Vanutí* orientuje běžného čtenáře vůči hláskovým rezonancím nápadněji<sup>10</sup>, a to s dodatkem, že v *Záhřmotí*, sbírce vydané r. 1940 (ale psané během třetího předcházejícího), a v jinotajných skladbách z období okupace, je závažnost statusu hláskové instrumentace – už jen vzhledem k nesporné autorově záměrnosti v praxi realizované upoutáním k na-

<sup>9</sup> Mohli bychom uvést též Holanovy sporadické rýmy v pozdní poezii, které s oblibou a o mnoho let dříve užíval i Oldřich Mikulášek.

<sup>10</sup> Tímto „termínem“ nemáme na mysli jakoukoliv diskvalifikaci, pouze zde bereme v potaz rozlišení mezi čtenářem, zkoumajícím zvukovou vrstvu z odborného hlediska, tj. poetologem a čtenářem, který takto zaměřen není a který zvukovou vrstvu básní vnímá spíše jen podvědomě.

hromadění vzácných souzvuků – vůbec nejvyšší. Jinotajná rovina Holanovy lyriky i básnických povídek z let válečných je poseta celou řadou aluzí na dobový společensko-politický kontext, intertextuální odkazy a kryptogramy, jež jsou součástí nároku na čtenářovu interpretaci. Je to právě opakování hlásek, hlásková podobnost, nebo naopak nelibozvuk, opakování a nahromadění figur, které je třeba odhalit, neboť také ony se výrazně podílejí na navození spojů mezi významy zúčastněných slov – mohou je potvrdit, popřít, nebo naopak vytvořit své vlastní, osobité významy.

### *Záhřmotí*

Básně *Záhřmotí*, jak titul sbírky napovídá, vznikaly v sousedství „hlavního hřmotu“, cyklů reagujících na události ze září 1938, zábor pohraničí a počátek okupace v březnu 1939. Zatímco v plánu tematicko-motivickém se *Záhřmotí* od paralelně vznikajících souborů odlišuje neexplicitním pojmenováním vnější situace a ohrožení<sup>11</sup> a ještě převažujícím lyrickým živlem, což lze uvést do souvislosti s akcentem na hláskové složení slov, které volbu výrazu v *Záhřmotí* mnohdy řídí a jemuž možnost přímého pojmenování podléhá. Viděno zřetelcem ke kompozici sbírky, ta je ještě „tradičně“ lyrická, tj. je rozdělena na dílčí útvary-básně, i když cyklickým pořádkem (dvě ústřední části – *A teprve...* a *Jen pro ně dva*; první část obsahuje dva kratší cykly *Z dětství* a *Děvčátka*) naznačuje příbuznost s paralelními sbírkami<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Září 1938* a *Odpověď Francii* zřetelně vyjevují Holanův postoj. Známa jsou vypsání francouzskému ministerskému předsedovi Daladierovi z *Odpovědi Francii* a celkově zřetelné a až černobílé pojmenování a rozlišení mezi dobrem a zlem – tj. mezi zrádci a spojenci. I v případě jinotajného zašifrování motivace rozpoznáme. Nicméně ve skladbách *Sen* či *První testament* bychom bez kontextu celých skladeb a znalostí kulturně-historických při interpretaci neuspěli. Viz např. toponyma vlakových zastávek v *Prvním testamentu* („Stanice: Těšín, Pustý Krov, | Outěchovice, Hrádek Větrů, | [...] Záplatov“; Holan 2002, s. 23) anebo původ spojení „melanchlainové dávnověci“ ze *Snu*.

<sup>12</sup> I když i o nich ještě není možno hovořit jako o přímých předchůdcích lyricoepických poem, již zde dílčí básně postrádají titul a jsou tak zceleny pouze

Po lyrické trilogii je to však *Záhřmotí*, které do Holanovy poezie uvádí motivy snu, noci a stínu coby jinotajných poukazů na protektorátní dobu<sup>13</sup>. Tyto motivy budeme sledovat v jejich napojení na příznakově aktualizované hláskové složení. V návaznosti na vyřčené můžeme charakterizovat lexikální složení sbírky, ve které hláskové složení často podmiňuje volbu výrazu. Oproti lyrické trilogii (a z ní zejména *Vanutí a Oblouku*) básníkův výraz zhutněl<sup>14</sup>. Nicméně od přírodních poukazů ke společenským otázkám dne se ubírá cestou, uplatňovanou v letech německé okupace naplno, cestou skrytého, jinotajného, k čemuž dopomáhá také značně aktivizované hláskové složení a konfigurování. Důraz je tímto více kladen na izolované slovní jednotky, na syntagmata, která ale spíše než společnými referenčními pokazy k fiktivní realitě jsou poutána potřebami instrumentace: opakováním, skládáním či převrácením hláskových skupin, mj. i efektem paronomázie.

Hláskovou instrumentaci v *Záhřmotí* lze charakterizovat jako záměrné aktivizování, plnění závažnou kompoziční úlohu, které neslouží pouze účelům eufonickým s významovým důsledkem spíše jen podpůrným. V *Záhřmotí* shledáváme kakofonické efekty či atypické kombinace hláskových skupin, např. v rámci neologismů: *šk* („chuť na

---

označením římskou explicitním tématem, odvíjejícím se buď v chronologické následnosti, anebo z multiperspektivního náhledu autorského hlasu.

<sup>13</sup> Neopomíjíme ani motivy opozitní – světlo, jas, bdění, den aj. Nezbytně doplňujeme, na což jsme poukázali již v souvislosti s centrálním tématem protivenství duchovního a pozemského v *Kameni, přicházíš...*, a to na trvalou polaritu Holanova básnického světa, který (spolu s básnickou filosofií) „se konstituuje do značné míry (ne-li primárně) právě na základě sémantických opozic [...]” (Hroudová 1993, s. 204).

<sup>14</sup> Navzdory zdánlivě idylickému okruhu básní navozenému názvem oddílů (*Děvčátko, Z dětství*) se Holanův výraz, vezmeme-li například v potaz srovnání s milostnou lyrikou z *Kameni, přicházíš...*, značně zkoncentroval směrem k lapidárnosti; viz poslední, třetí strofa básně *Zrození motýla*: „Tak motýl, který k vůni klek, | natáčí věčnost všemi směry | na lačný žaludek | anděla u kamery” (Holan 1999, s. 173). J. Opelík poukazuje na posílené role jednotlivého obrazu a na zvýšenou autonomii nižších stavebních složek (srov. Opelík 2004, s. 50–51).

tvárnost v rozkoši | se snůškou šuškejících škádlivosti”<sup>15</sup> – Holan 1999, s. 203), *mlk* („zmlkly do milůstek”, s. 206), nebo v inverzním skladu hlásek *-cknu-* („jako ceknutím | krucánky reptilů”, s. 201). Hlásky jsou bezprostředně napojeny na význam (či vytvářejí hlavní sémantický náboj samy) a jsou vzbuzovány zdánlivé etymologické podobnosti („v tratolišti okno tratí lišty”, s. 210). Hláskové souzvuky na sebe navazují v syntagmatech lineárně, inverzně<sup>16</sup> či v sekvencích.

Je zřejmé, že k aktualizaci hláskového složení a výstavby textů vedla Holana okupační a válečná cenzurní realita. K jinotajné rovině, fantasmagorickému bezčasí a příšeří plnému „anonymátu jmen” odkazují mimo jiné právě kakofonické efekty (za všechny příklady postačí prozatím jediný z *Hourání bouraček*: „Hourání bouraček cár hartusení courá | po mouru chmury, která vyšla z míry”, s. 195), mumlavá a mumlající řeč, která postrádá srozumitelnost a význam. Zvukosledy připomínají šílené odříkávání, rituál času postrádajícího smysl<sup>17</sup>. Kakofonické efekty dotvářejí pochmurný ráz, čímž jsme vedeni zpět k efektu významovému.

Zastavme se nyní u případů instrumentace, které ve sbírce dominují a utvářejí její celkový charakter. V úvodní básni *Předjarní svítání* je aliterací zdůrazněna skupina „obl” v prvním verši. Tytéž hlásky se v přeskupeném pořadí opakují ve verši třetím: „V oblaku oble ozáblém | ruměná trpkost letíc, | neví si rady, bloudí v něm | jak víno v břiše

---

<sup>15</sup> Zde nutně vyvstávají výslovnostní potíže; čtenář je tak upoután ke grafické i ortoepické podobě slov a zřetelněji se táže po významu, který tyto opakující se shluky hlásek implikují.

<sup>16</sup> Inverzní přeskupení hlásek je pojato důsledně v básni *Odjezd*, např. alternováním pořadí hlásek *o a t* a následně *p a t*: „Jak odevzdaně ztroskotává lítost | o živý plot, to ústřední | topení ptáků, [...]” (s. 197). V téže básni sledujeme inverzní pořadí i ve verších „loučení dře hrubou dálku | skelným papírem vlaku” (*l-r-r-l | l-r-l*). Zachování inverzního členění je patrné také v básni *Večerní jarmark*, kde ve verši „Na- stydlý karbid bud a stáneků” (s. 178) je pořadí shodujících se hlásek v souřadném spojení „bud a stáneků” opačné vzhledem ke spojení „nastydlý karbid”.

<sup>17</sup> Doslovně je absence možnosti smysluplného vyjádření zachycena v básni *Věci nestvořené*: „Rty nemohou se odtrhnout od klišu mumlání” (s. 191).

světic” (s. 172). Úvodní kvartet básní (ještě *Zrození motýla*, *Vánoční*, *Matce*) představuje jakýsi předzpěv – pozorování přírody vprostřed příchodu nového ročního období, vzpomínky na dětství a přináležitost k božskému a andělskému dohledu, vzdání holdu matce. Kladné životní jistoty jsou zároveň v každé z básní popřeny a ironizovány. V *Předjarním svítání* bloudící trpkost naznačuje neukotvenost a zároveň jistou laxnost, nechutenství k životu, s čímž koinciduje obraz vína v břiše světic. Zdá se, že i aliterační opakování je zde přítomno na doklad neukotveného neúčastenství, až jakési vulgarity (víno v břiše světic) toho, co se právě děje a bude i nadále dít bez naší vůle a našeho přičinění. Odpoetizování obrazů a příklon ke zmíněnému vulgárnímu líčení jsou patrné ve druhé a třetí strofě:

Sníh ve spánku se odkopal:  
je vidět nohu trávy. |  
[...]  
Rampouch slét a na vrabce se roztřísk ve sny.

Klasické poetické motivy a symboly jako snění, spánek či sních jsou konfrontovány s lexikem až zhrubělým (odkopal se, roztřísk). Závěrečná dvojice veršů je nápovědou blížícího se příchodu jara, nevyhnutelného a přesného:

Už brzy čmelák vnoří v květ  
sacharometr přesný.

A zároveň dokonáním sémantického pohybu básně – od neukotveného a ještě nezřetelného východiska (byť již s naznačením trpkosti) zvýznamněného i podílem aliteračního činitele ve statickém obrazu „oble ozáblého oblaku” k definitivnosti pointy, kde již není nutné hláskové složení aktualizovat a činit jej příznakovým. Statičnost a nedynamičnost je dosvědčena i poetickou inverzí přirozeného slovosledu, kdy shodný přívlástek je v postpozici.

Ve druhé básni v pořadí, *Zrození motýla*, je kontrastní klidného živoření a připravující se léčky předestřen chronologicky:

Po levé straně nevědomosti  
kukelný stín se cuchá

v tykadla drobností  
s lehounkým prominutím ucha  
(s. 173)

Příchod motýla na svět metonymicky předestírá ztrátu intimity a chráněného porozumění („Všechno je náhle nezachumlání”<sup>18</sup>, praví se ve druhé strofě) a také otevření se osudovosti, vrcholící znovu v pointě:

Tak motýl, který k vůni klek,  
natáčí věčnost všemi směry  
na lačný žaludek  
anděla u kamery.

Motýl je tedy symbolem zmocnění se lidského, věčnost je najednou vystavena až lehkovážnému počínání, s člověkem je zacházeno jako s loutkou (je dokonce kamerován). Jako by si anděl, dosud prostředník mezi Bohem a člověkem, usmyslel pohrávat si s člověkem, hýbat děním jen tak pro nic za nic a s libostí jej ovládat. Nemožnost nalézt prvopříčinu ústí v označení možného viníka, boží a andělské nemilosti. Život je ponechán mimo možnost spásy, na níž lze jen vzpomínat:

Ve víčko člověka se tisklo oko boží. [...]

Hle, to je vše. Vše pozděj vyzobané.  
Drobečky... Děťství... Blaho u oblohy.  
(*Vánoční*, s. 174)

Zopakování skupiny „bl” (příp. přeskupení hlásek *blho*) má za následek uvedení obou slov do neoddelitelné blízkosti, čímž je potvrzena dřívější a nyní odvolaná blízkost lidského a božského (či všeho, spjatého s nebeským jasmem a prozářeností) a gradována vzpomínka na uplynulé. Obdobně je v básni *Vánoční* nastavena protikladnost intimního náležení si (mamince, bohu, času dětství) a náhle

<sup>18</sup> V *Záhřmotí* se objevuje hojné množství neologismů vytvořených odvozením od existujícího slova či analogicky utvářených podle slov v jazyce běžných, např. složenin.

změněného času, který „není pro nás” (zimní den vráží ostrý sníh do jehelnic očí), protikladnost, která je opět, jako v *Předjarním svítání*, zachycena zcela disparátními obrazy – jednak subjektivně pocíťovanou nostalgickou vzpomínkou („Jak víčku tomu byl, ach, podoben | maminčin důlek vytlačený broží”) a návratem do anonymního nečasu, v němž se vytrácí snění, boží přízeň a ticho („ticho vstane | a dočká se své nohy”).

Také ve čtvrté básni (té části *Záhřmotí*, již jsme „pracovně” označili jako předzpěv) *Matce* narazíme na výraz *blaho*, nikoliv však už v aliterovaném nebo jakkoliv hláskově motivovaném kontextu. Podstatné je, že jde o slovní jednotku či skupinu hlásek, které se objevují v těsném sousedství úvodních básní a na nichž básník „trvá”. Ve sbírce najdeme ještě jeden doklad výskytu této skupiny hlásek, který přesně odpovídá motivu zvůle osudu: „Jsmo více v neblahém než pozemském” (*Osud*, s. 209).<sup>19</sup> Ještě než doložíme, jak trvání na jistých hláskách je v *Záhřmotí* spjato s opakováním týchž slov, jež patří ke stěžejním motivům, vraťme se k motivice básně *Matce*. V ní je do protikladu k *matce*, bytosti jsoucí symbolem jasu, světla a ticha, postavena výčitka synovské beznaděje jakkoliv oplatit jí její chování, například být jí oporou alespoň v době hmotného nedostatku:

že bych chtěl tobě blaho sklenout  
a v chudobě tě nechávám,  
hnán v zoufalství a v jeho křiky...  
(s. 175)

V sémantické opozitnosti Holanova básnického prostoru je křik, spjatý s chudobou a zoufalstvím, protikladem ticha. Jde o hlasové projevení se jako výraz rezignace, nevědění si rady. Křik však mívá v Holanových básních jiné významové opory. Obvykleji jde o výraz přirozené obrany před neznámem a strachem či o projev bytí v nejryzejším smyslu přináležení životu zde a stvrzení své existence. Křik je

<sup>19</sup> Slovnědruhové opakování upoutávající zvukovou shodou je ve sbírce přítomno vícekrát. Dále např. „Dvojinka mžikání zapouští vlášení” (navíc v rýmovém souzvuku „šášení”, s. 210).

v Holanově poezii hodnocen jako jakási nižší forma slova, což potvrzují slova I. Hroudové:

Sféra známého bytí – života – je [...] reprezentována slovem (metonymicky zastupujícím řeč), nebo alespoň křikem, hlasovou aktivitou postrádající sice verbální náplň, pro niž je ovšem rovněž příznačné instinktivní úsilí polidškovat ticho (světa) nebo přemáhat (svou vlastní, faktickou nebo obávanou) němotu (*Mlčení a ticho* v *Holanově lyrice*, s. 205).

Doklad trvání na týchž hláskách či skupině lze nalézt v třetí básni cyklu *Děvčátka*, jejíž titul *Probouzející se* doznívá v textu prostřednictvím hlásek *p* a *s*:

Pročpak, můj sne, jsi spěchal rychle schovat  
pozvání na ples pořádaný tmou,  
zrovna když hleděla jsem došněrovat  
střevíček vanilkou?  
(s. 181)

Sen, spjatý s možností utvářet vlastní, fantazijní svět, nepřipouští trvání tmy, tedy trvání přímo své, a stává se apostrofovaným abstraktem-věcí, jemuž je vyčítáno. Polarita tmy (v níž lze snít) a světla je tu převrácena; příchod dne není vítán, jas není pro subjekt-mluvčí příslibem, neboť s sebou přivádí realitu:

Jak jsem se těšila, že opominu  
ten okamžik, kdy skápne vřelý svit.  
A on už skáp do mleté kávy stínů.  
Je den... Nechci jej pít.  
(s. 181)

Oddíl *Záhřmotí* nazvaný *Děvčátka* je tematicky svázán s motivy spánku a snu. Hravost fantazie tohoto času či spíše bezčasu je zachycena také ve výpovědi, která z úst hovořícího subjektu-děvčátka zní, vzato věkově a perspektivou „mentálních kompetencí”, nepatřičně a ryze poeticky:

neb sama skutečnost, že nemám času v ose,  
mne vzdouvá pryč do lehkých šňupek nebe, [...]  
(s. 180)

Všimněme si konfrontace slov, kterými verše začínají a končí – neb a nebe. Archaická spojka a substantivum jsou si blízké kvůli shodnému hláskovému složení (jakoby tu vstupovala do hry i „falešná“ hra na formant *-e* ve výrazu *nebe*) i příslušnosti k témuž sémantickému okruhu – patří totiž do pole fantazijního zacházení a zmocnění se jak času, tak skutečnosti, realizovaných jakoby „právě nyní“ aktem mluvení. Dvojice *neb – nebe* v tomto aktu představuje rozmytí významové určitosti a dosvědčení hravé, vynalézavé řeči, schopné těchto hláskově-významových analogií ve stavu mimo-*jsoucnosti* a *ireality*. Motiv stínu odráží přechodovou fázi mezi nocí/tmou a dnem/světlem s příklonem ke stínové podobě života již denního.

Prolínání těchto pro sbírku zásadních sémantických opozic je typické pro báseň, jejíž leitmotiv je obsažen v názvu – *Stín, stín a stín...* Ve shodě s básní *Probouzející se* titul básně „připravuje“ vedle tématu také hláskové složení následujícího textu, k nimž odkazuje až závěrečné trojverší, a to nejen zopakováním názvu básně, ale též čtverým výskytem skupiny *st*:

*Stín, stín a stín...* A jak se stmívá,  
park *s* chuťí na tvou hlavu  
nestačí polykat zčechranou slinu *sřemchy*.  
(s. 181)

Báseň nazvaná *Poledne úst* je již třetím případem, kdy je hláska či skupina, objevující se v názvu, zopakována v textu básně. Opět se jedná o skupinu *st* a motiv stínu:

Poledne *úst* zkrátilo *stíny* slov  
na chládek němoty...  
(s. 194)

Báseň je připomenutím tematiky slova aktualizované výrazně ve sbírce *Kameni, přicházíš...* V *Záhřmotí* se jedná o řeč a slovo zaskočené v mezičase („...nedozvíš se | nic, proč zrak napjat v buben čeká“) mezi, na straně jedné, ustrnutím v nostalgickém vzpomínání na plnost slov (viz verše „povodeň Boha, jež kdys stoupla | až k čáře úst“) a na proti tomu napětím, jež lze vnímat jako očekávání neznámého a dosud

nepoznaného, ne tedy veskrze negativně. Skupina *st* iradiuje do závěrečné gnómy-pointy:

život, ač krok je mladší nežli on,  
je napřed o *slast* z neznámého pohybu

Ještě jeden doklad zopakování hlásek z názvu najdeme v předposlední básni *Záhřmotí*, v *Osudu*. Jedná se o zvláštní případ užití poetické etymologie. Ocitujme druhou strofu v plném znění:

Chór takto stoupal do orchestry podél dlaní,  
neb slepým chtěl jej mít i Bůh i vina.  
A kroužil temně, čpavě, bez ustání  
jak sudovina...

(s. 209)

Osud je prezentován jako příbuzný k výrazu „sudovina“ společným morfémem *-sud-*, jež čtenáře navádí ke zvukovému i významovému sblížení obou slov. Osud a sudovina se navíc objevují na neuralgických místech textu – osud v titulu jako první a sudovina jako poslední slovo celé básně. Je nasnadě, aby vnímatel toto zvukové spojení vyhodnotil jako rébus nutný k rozpletení. Přirovnání je v obrazném plánu založeno na interpretaci sudoviny jako temné, čpavé vůně, která jakožto vůně po sudu zanechává ve víně nesmazatelnou pachut' podobně jako se osud nesmazatelně a slepě vpisuje do lidských životů, nad nimiž bez ustání krouží. Etymologická hra na rozklad slova a efekt paronomázie je součástí *Z masopustu* a v ní obrazu končícího dne, jež je vypodoben „červánky, | v jichž tratolišti okno tratí lišty“ (s. 211).

V poslední básni sbírky, *Olze Majakovské*, shledáme typičtější příklad hláskové iradiace, kdy opakování hlásky „připravuje“ výskyt klíčového slova, jež je sémanticky zatížené. Užití hlásky „s“ ve třístrofické básni graduje (I. strofa: *Golos, hlasy, sestra*; II.: čas, střevis, snů, silných, skic) směrem ke strofě třetí:

eč co tu samu věčnost sytí,  
toť láska, která může být  
nejtvrďší kámen s<sub>l</sub>ov a bytí [...]  
(s. 212)

Věčnost, láska a slovo (tato dvojice navíc prostřednictvím hlásky *l*) se snoubí do sémanticky „nabitého“ triumvirátu, v němž každý z uvedených motivů lze vyložit pomocí druhého a které báseň-poctu sestře básníka Majakovského situují mimo čas (viz čas mocný skicováním, tedy pouze přibližností a neurčitostí) a aktuální dění, což platí o textech *Kameni, přicházíš...* a *Mozartian sui generis*<sup>20</sup>.

V cyklu *Jen pro ně dva* se objevují básně s doslova rozbujelým výskytem instrumentovaných ploch, přičemž skupina *st* je nejfrekventovanější. V básni *Je tolik...*, která *Polední úst* přímo předchází, není výskyt této skupiny podložen jen náhodným zřetelem či ohledem statistickým, nýbrž platí, že skupina *st* je přítomna ve slovech jednak silně významově akcentovaných a jednak, že všechny jednotky lze uspořádat do jediného sémantického pole/okruhu – jedná se o následující lexikum: slast, strast, bolest, zkušenost, radost, cesta a budoucnost. Báseň *Na zahradě* využívá skupiny *st* ve vnitřním rýmu, navíc je pravidelnost hláskových opakování podepřena samostatným opakováním hlásky *t*:

To je ta chvíle, jež se žene  
přes m ů s t e k sbitý z ptačích k ů s t e k  
jak ticho trochu vyjevené...

(s. 206)

Pozoruhodným dokladem příznakového hláskového složení je ve sledované sbírce vnitřní rým. Vedle básni *Na zahradě* jej nalezneme, dokonce zdvojený, v *Hourání bouraček* – „A přece ještě v č e r a drobná p e r a štěstí | o míru š e r a psala v těchto domech“ (s. 195).

Ve druhé strofě *Na zahradě* je potvrzeno dílčí zjištění z úvodu kapitoly, že totiž v *Záhřmotí* je těžiště sémantického dění přesunuto ze strof na dílčí verše a z nich ještě spíše na izolované slovní jednotky či spojení, akcentující svoji izolovanost a uzavřenost užitím určité, dále v básni se neobjevivší hlásky či různě modifikované skupiny hlásek

<sup>20</sup> Uvedme ještě jeden zvláštní případ zabarvení širšího kontextu hláskou či skupinou hlásek. Ve verších „[...] rukávník tvůj zvadlý, | to dynamo, jež nabíjí tě choulením“ vnímáme rozložení dvojice hlásek *d* a *l* do dvou slov.

(např. ve změněném pořadí). Tak je v první dvojici veršů druhé strofy učiněn návrat ke skupině *st* a k hláске *s*:

Zlé ostří světla v stěnku sklaplo,  
jen třísky řas kol součeků očí cítíš.

Zcela zjevná je přítomnost jednotek s hláskou „ř“ v obou verších; v tom druhém navíc na sebe jednotky svou hláskovou podobou lineárně navazují<sup>21</sup>, v závěru verše zejména opakováním hlásek *s* (*š*), *o*, *č* (*c*) a dlouhých vokálů. Ve vytčených pasážích sledujeme více než jen zvukoslednou sekvenci charakterizovanou stopově shodným či hláskově podobným opakováním ve spojeních *třísky řas* a *součeků očí cítíš*. Významová izolovanost potvrzená i odlišnou hláskovou skladbou se odvíjí v dalších verších: „a to jak zmlkly do milůstek“ s opakováním sekvence *mlk* + [*i*] ve třetím a „koloratury hrášku v luskách“ ve verši čtvrtém, kde vícekrát zaznívají *r* a *sk* [*šk*]. A konečně v posledním dvojverší se opakuje hrdelní *h* spolu se labiálou *l*, opět v iniciální pozici:

Hleď, na svůj heligón i hlemýžď přestal hrát  
a sliny vylévá...

Vedle odlišných hláskových opakování pozorujeme v básni *Na zahradě* také další příznaky izolovanosti obrazů – jsou jimi aposiopese a náhlá změna výpovědní perspektivy ustavující v poslední strofě subjekt-mluvčího a adresáta (*Hleď...*) v dialogické potencialitě. Forma souřadného navázání ve druhé strofě („a to, jak zmlkly do milůstek | [...] | a v masných krámcích růží“) je kvůli heterogenosti obrazů těsnou kolokabilitou pouze zdánlivou. Další frekventované skupiny hlásek vesměs podporují efekt nepřijemného, nelibého čtenářského zážitku, ať již z důvodů výslovnostních, kdy s obtížemi navazujeme, či kvůli nahromadění nelibozvučných skupin<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Zvukosled tohoto verše s gradující opakovností fonémů: *ak – třsk – řas – ko – sočk – očí – cítíš*.

<sup>22</sup> Pravdou však je, že ne celé *Záhřmotí* je podrobeno upřednostnění hláskově ozvláštňeného lexika. Situace příznakovost vs. nepříznakovost aktualizovaného hláskového složení však v této sbírce dostává zcela jiný ráz. Báseň *Až kjádrům očí*



Vzato celkovým náhledem, verše *Záhřmotí* buď svým hláskovým složením vzbouzejí kakofonické (řídce i eufonické) vyznění přímo – můžeme se zde s jistotou opřít o expresivitu hlásek – anebo je nutné dohledat hláskoslovný zvukosled zpětně, neboť ten působí méně nápadně a spíše jen podvědomě. Vždy záleží na kontextu hláskového složení celé básně, kdy pod vlivem jedné zřetelné instrumentace jsme schopni orientovat čtenářskou pozornost na zvukový plán básně záměrně, čímž mohou vyvstávat zcela jiné významové souvislosti a analogie. Zcela jiný pohled budeme jistě zaujímat vůči básni, v níž nalezneme očividné a záměrné spodoby a kde nezáleží na tom, zda se objeví na začátku textu či na jeho konci, neboť taková záměrnost strhává čtenářovu pozornost kýženým směrem:

Někdy se zdá, že trs, trs rysů prská  
nad hrstkou srstek  
(*Z masopustu*, s. 210)

I on znal stud, jenž krvi urdí  
růměncem hněvu nad  
broukáním rukou v haraburdí,  
když naděje má hlad.<sup>23</sup>  
(*Nad knihou*, s. 184)

působí příznakově, vzhledem k okolnímu, záměrně a zřetelně instrumentovanému „okolí“, nehledáním zvukových podobností, hraničících v jiných básních sbírky s až nápadným exhibicionismem. Volný verš dodává citovaným pasážím na aspektu antipoetičnosti, ba až terminologizace básnického jazyka: „mžiknutí hejna hájí bělmo slepých vzduchů, | pernatá mysl klouzá po důvěrném zrcadlení“ (s. 207). Zároveň však dodáváme, že báseň nevybočuje z kontextu sbírky, neboť si ponechává výše uvedený příznak rituální řeči, litanického zařkávání (viz srov. dodržování stopovosti v obou verších).

<sup>23</sup> V první z ukázek (*Z masopustu*) sledujeme velmi podstatný kontrast mezi výpovědí věty hlavní, směřující k nikterak netradičnímu, lyrickému pocitu, byť objektivizovanému třetím singulárem („Někdy se zdá“), a následnou vedlejší větou, v níž je „zaumným“ jazykem vysloveno doplnění věty hlavní. Doplnění směřuje, v důsledku anaforického opakování hlásky *r* v podobných si skupinách, k rozostření významu a nesubjektivní abstrakci, v níž je v prvním plánu upřena pozornost na hláskoslovný zvukosled. Takto je dosaženo (a platí to o sbírce jako celku) primárně jednoznačně reflektovatelného rozdílu mezi jakýmsi „náběhem“ k tradiční lyrické situaci

Odlíšný, a lze s pochybami dodat vůbec-li jaký, sémantický rys připišeme veršům z básně *Po dešti*:

Leč divé temno nepoleví,  
syrovým masem krmené  
(s. 196)

*Záhřmotí* je sbírkou, v níž je orientace na příznakovost hláskového složení zřejmá natolik, že v některých básních může být čtenářovo očekávání směřováno progresivně, tj. způsobem, podobajícím se očekávání téhož metrického uspořádání, vrcholícího například rýmovou pravidelností. Verše z básně *Po dešti* bychom v okolí jiných, nepříznakově organizovaných textů, a to nejen Holanových, zřejmě jako hláskově aktualizované nehodnotili. Takto, byť i jen minimální, významové „naladění“ můžeme uvedeným veršům, v nichž se hlásky nepravdělně, ale ve větším počtu opakují, připsat. V básni *Po dešti* se o progresivní výskyt nejedná, zde naopak neobvyklý hláskoslovný sklad dohledáme až zpětně a s pomocí vnitřních i vnějších signálů<sup>24</sup>. Báseň *Z masopustu* je příkladem textu, který akcentuje hláskové složení v prvé řadě, řekli bychom, až rafinovaným experimentováním.

a jejím rozmělněním v aktualizovaných nositelích (denotátech) básnické mluvy. J. Opelík odkazuje k neologismům, archaismům, dialektismům, rusismům či odborným termínům (viz verše „Svit louží vykroucený v pružné ligatury | začíná mlsat z tvého ostýchání“ z básně *Po dešti*; s. 196); ke zmíněnému srov. Opelík 2004, s. 52). Ve druhé ukázce sledujeme opakování skupiny *ru* a hlásky *h*. Instrumentována je celá strofa; zřetelněji vystupuje do popředí dvojí užití přesahu (*urdí/růměncem; nad/broukáním*), jež opakovaně situuje na pozici prvního slova ve druhém a třetím verši skupinu *ru*. Třetí verš se díky tomuto efektu stává nejexplicitnější možným poukazem na zmíněnou hláskovou skupinu, neboť ta je součástí všech slov ve verši obsažených vyjma předložky (*broukáním rukou v haraburdí*).

<sup>24</sup> Mezi externí signály řadíme kontext celé sbírky, vnitřními rozumíme umístění citovaných veršů na pozici pointy (vůbec v celé sbírce až drtivým počtem převažuje uvození pointy odporovací částicí *leč*), k níž je upřena vnímatelova pozornost výrazněji; dále těsnou blízkost veršů, v nichž se opakují hlásky *ř* a *v* („Nejbližší z výmluv boří kře a neví, | jak vystřídat se v ženě se sohou“) a přítomnost terminologického jazyka v této básni (slova typu ligatury, falzet), který sám o sobě akcentuje význam nižších jednotek než jsou slova.

Expresivitu hlásky *r* naznačily výše uvedené ukázky; není to však pouze tato hláska, která by ovlivňovala okolí svým převážně záporně pociťovaným významovým symbolismem. Jak jsme již uvedli, tlaku tohoto kakofonického zvukového determinismu (ve vyšším „paře“ složek díla bychom ve vzájemném vlivu shledávali přechod ze snového prodlévání v tvůrčích fantazijních krajinách do „vystřízlivění“ reálného a statického „nečasu“) podléhají i hlásky buď na pozadí běžné řeči vyskytující se ojediněle, nebo hlásky expresivně neutrální, které samy o sobě prožitek libosti/nelibosti nevzbuzují<sup>25</sup>. Takto je vyzdvížena hláska *c*, které bychom podle úzu připisovali významové naladění zdrobnělosti či něhy. Ve zmíněné básni však vliv kakofonického okolí podrobuje verše, obsahující tuto hlásku, významu povrchní, vyčpělé a pouze předstírající, náhražkové masopustní atmosféry:

Po malé chvíli úsměv odklápí  
 puklici tváře  
 a málo dbá, že odtud vyrazila pára  
 vařených lichotek,  
 jež letí k stěně, kde už dávno  
 pod jódem mušingů až do čpění  
 se cuká zrcadlo...

(s. 210)

Domníváme se, že připisovat hlásce *c(č)* zvýšený podíl na významovém *chvění* příslušných pasáží, by bylo nadinterpretací<sup>26</sup>, nicméně poukazujeme na zdůraznění jednotek a celého kontextu, v němž se hláska opakuje.

<sup>25</sup> Což můžeme uvést do souvislosti zejména s výslovnostní realizací, buď obtížnou či jednoduchou, jak naznačil např. rozbor verše z *Blouznivého vějíře*, kde jsme sledovali sémantický potenciál hlásek v objektivní, subjektivní a časové dimenzi v souvislosti s artikulací. Obecně však ať už čtenář, poetolog či fonetik bude jako nelibé či jako hlásky, vzbuzující negativní významový pocit, hodnotit hlásky velární a laryngální (*h*, *g*, *ch*) nebo vibrant *r*.

<sup>26</sup> Interpretací v konečném důsledku vždy se opírající o význam slov, kterému hlásky samotné podléhají.

Vyvozování tradičních symbolů-emblémů z jejich ustálených (lyrických) významů se potvrzuje v návaznosti na ironicko-expressivní kontext, antipoetičnost a významové rozmělnění, jejichž součástí je „mumlavá a mumlající řeč“ převážně kakofonických hláskových spodob. Odkazujeme na výše postulovanou vulgarizaci klasických poetických motivů a zhrubělé lexikum (viz báseň *Předjarní svítání*). V básni *Z masopustu* jsou eufonické souzvukování a příslušnost lexika ke kladnému sémantickému poli uzemněny obhroublým ironizováním tanečního reje ve třetí verši, kde je tanec žen zpodoběn jako „kroužení“. Významová neurčitost a bezcílnost „kroužení“ rezonuje se zastřešujícím monotématem básni *Záhřmotí*, tvar „škvařených“ pak dodává jak svojí hláskovou skladbou, tak významem, nelibý emoční podtext těkavosti a rozruchu. Genitivní metafora „máslo valčíků“ zceluje ironické ponížení původně vznešených motivů a emblémů. Do skupiny takových symbolů v básni *Z masopustu* patří noc, zde taktéž odpoetizovaná, včetně svých „tradičních“ doprovodných komponentů – luny a červánků:

Noc zatím možná strhává už s palce nehet lůny  
 až na červánky, [...]

(s. 211)

Při zmínce o symbolu noci odkazujeme k sémantickým opozicím, konstituujícím Holanův básnický svět. Opozice v něm zdaleka nefigurují jako jednou provždy dané. V *Záhřmotí* je noc jednou motivem uchráněné možnosti snít, tedy podílet se na dění dle vlastní vůle (tak je tomu v této básni<sup>27</sup>); podruhé noc představuje plnost temnosti a neodvolatelnosti a je vztažena k temnotě vesmíru, těmito silami ničeného:

a nahoře? Ne, vesmír nebyl by tak nocí,  
 kdyby se ničil méně jasnou mukou...

(*Na nepaměť je pozdě...*, s. 202)

<sup>27</sup> Naproti tomu opozitum *den* představuje v analyzované básni nevítaný čas, kdy snění je u konce.

Pointě, dokládající zaměnitelnost hodnocení motivů a symbolů v rámci sémantických opozic, v textu předchází tematizace NEjasnosti a NESrozumitelnosti<sup>28</sup> vyprázdněného času prostřednictvím rozmělnění významu v abstrakci uměle utvářených instrumentovaných ploch:

*Pět křepkých skořápek se skoře kolébá<sup>29</sup>*  
na pustém náměstí,  
jak do nich ťuká nehet bezroučky.

*Kout okouní a vzruchy morousují, [...]*

Zvýšené nahromadění hlásky *r* se v *Záhřmotí* stává nejnapadnějším dokladem aktualizace záměrné nelibozvučnosti. Z četných případů uvádíme verše z oddílu *Děvčátka*:

Leč v *kornoutku* z těch přání-plev  
*pokroutka* jedna zbyla  
a číhá jako *mravkolev*...  
Nevadí... Přec jsem víla!  
(s. 182)

Zde v básni *Mlsající*, v níž je tematizována, stejně jako v celém oddílu, touha po světě bez daností, po fantazijním snění, graduje ve trojici podobně znějících substantiv<sup>30</sup> významový pohyb po ose *kornoutek-pokroutka-mravkolev* směrem od hřejivého vlastnění přes znehodnocení, ztrátu iluzí k proměně v odcizené nebezpečí a ohrožení. Zde je patrné, jak je čtenář v podobně znějících slovech, spjatých příslušností k témuž slovnímu druhu, nucen odhalovat silné významové nuance. Závěrečná pointa básně *Nad knihou* („Jsme, čím je žal a strast a drama, | *katorga*<sup>31</sup> srdce v šachtách dnů“) patří mezi básníko-

<sup>28</sup> Oproti jediné jistotě: zřetelným mukám.

<sup>29</sup> Záměrnost a artifičnost je podpořena paronomázií *skořápek-skoře*. Kurzívou zvýraznil L.N.

<sup>30</sup> Jedná se o preferování téhož slovního druhu. První dva výrazy se liší jen ve třech hláskách, se třetím mají společné hlásky *o*, *r* a *k*. Kurzívou zvýraznil L.N.

<sup>31</sup> I tu Holan nevynechává možnost aktualizace, když tentokrát využívá rusismu, jež k příslušnosti ke kontextu opravňuje hláskové složení a utajený význam

vy autocitáty. Slova, v nichž opakovaně zaznívá hlásky *r*, jsou si blízká polohou a jsou příbuzná i po stránce významové. Užití prvního plurálu ve finální větě souvisí, počínaje sbírkou *Kameni, přicházíš...*, s vpádem vnějšího světa do Holanovy poezie<sup>32</sup>. Příznačná je až proklamovaná nesubjektivnost, zde v básni prezentovaná *er*-formou. Mluvčí-subjekt vstupuje do dění básně až v závěru, avšak ne v první osobě singuláru, ale prokazuje příslušnost k celku, je „pouze“ jedním z mnohačetného davu a přitom současně se z něj jako rétor „gnómic-ky“ vyčleňuje. Vedle hlásky *r* je v *kakofonických* souzvucích kladen důraz na atypickou hlásku „ch“. Zatímco ještě v předchozí dvojici sbírek objevíme pouze tvary slov *chmurný* a *roucho*, v *Záhřmotí* narazíme na osm případů užití této hlásky<sup>33</sup> – vedle opakující se *chmury* jsou to dále *střemcha* (2x; z toho jednou v syntagmatu „zdechraná střemcha“), *nezachumlání*, *choulení*, *chiméra*, včetně nekomplikovanějšího případu z *Hourání bouraček* s *ch* na anaforické pozici:

Chvil chundelaté chichotání s chutí  
(s. 195)

To, co se zdá být na úrovni hlásek experimentem-pokusem, jak přenést důraz ze slov na nižší jednotky, vyrůstá na rovině významu ve

---

cizojazyčného slova. *Katorga* je výraz pro pracovní tábor z dob stalinismu. Obraz tedy vyznívá jako těžká denní „práce“ srdce, tlak na emoce, nároky na cit a potýkání se s nepříjemnými prožitky.

<sup>32</sup> Druhý singulár je v básních Vladimíra Holana spíše předstupněm k prvnímu plurálu. V příslovích nebo gnómech neidentifikuje jedince s celkem, s příslušností ke kolektivu, ale oslovuje (kromě již komentovaných případů sebeoslovení) obecně, obecného adresáta v tom smyslu, že poučení nebo zjištění se potenciálně týká každého z nás.

<sup>33</sup> Je příznačné, že v cyklu *Jen pro ně dva* (stejně jako v případě hlásky *r* a ostatních závažných *kakofonických* případů instrumentace ve sbírce) je přítomno sedm dokladů v sérii patnácti po sobě jdoucích básní z celkových pětadvaceti, zatímco v cyklu *A teprve...* zaznamenáme jen jediný výskyt, a to ještě se zcela nevýraznou negativní konotací („všechno je náhle nezachumlání“ – báseň *Zrození motýla*). Potvrzuje to výraznou propast mezi oběma cykly spočívající ve využití prostředků hláskové instrumentace.

stereotyp, v zavinité abstrakce<sup>34</sup>, které však ve výsledku, v náhledu na izolované pasáže veršů či dokonce celek básně, nesou význam poměrně přesný. V souvislosti s příznakovým hláskovým složením básně *Z masopustu* a v návaznosti na vyřčený dílčí závěr ohledně výskytu hlásky *c* v netradičním významovém naladění doplníme, že také veršové pasáže založené na opakování hlásek *p* a *s* by v odlišně tematicky vybaveném kontextu nabývaly významového zřetele eufonického:

Ale jak sladce sukně žen  
sbírají pěnu pěn  
s kroužení škvařených na másle valčíků!  
(s. 211)

Takto, navíc navzdory sémantickému poli jednoznačně kladnému (z oblasti až ireálně sentimentální – jednotky *sladce, sukně žen, pěna pěn*), spadají do úhrnného rámce (zřetelně ironizovaného provokativním eufonickým apelem) vševládající kakofonické abstrakce vyplňující a nahrazující významové vakuum fiktivního časoprostoru básně, což platí o sledování účelu hláskové instrumentace ve sbírce *Záhřmotí* obecně.

#### Prameny

Holan V., 1999, *Jeskyně slov*. Spisy 1; eds. V. Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl, Paseka, [1965].

<sup>34</sup> Zmínili jsme výbojné experimenty na úrovni hláskového složení, s čímž souvisí také aktualizace básnického jazyka prostřednictvím neologizačních tendencí. Odborné termíny ani ryzí básnické novotvary však nemusí za každých okolností směřovat k rozplynutí významu a abstrakci. Jsou-li doprovodeny patřičně expresivním okolím, stávají se nositeli a dramatického tajemství: „Jen chvíle ještě chybí koutkování mžiček, | v nichž nerozpustná tajenka | přes všechna vyřasadla | má spadeno na nicoucí“ (báseň *Stín, stín a stín...*; s. 188). Neologismy v básni *Prázdninová siesta* naproti tomu neakcentují dramaticčnost, nýbrž spíše abstraktní umělost záměrně instrumentovaných ploch (zde ve dvojicích s postupným paralelismem či přeskupeným pořadím hlásek ve skupinách) a nepřirozenost doby, ztrácející ponětí o svém původu – srov. spojení jako „teplota epiteta; proutky routy; [...] švihá – jako ceknutím – | krucánky reptilů“.

Holan V., 2000, *Ale je hudba*. Spisy 2; eds. V. Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl, Paseka, [1968].

Holan V., 2000, *Lamento*. Spisy 3; eds. V. Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl, Paseka, [1970].

Holan V., 2001, *Dokumenty*. Spisy 6; eds. V. Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl, Paseka, [1976].

Holan V., 2002, *Příběhy*. Spisy 7; eds. V. Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl, Paseka, [1970].

Holan V., 2006, *Bagately*. Spisy 10; eds. V. Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl, Paseka, [1988].

#### Literatura

Blažíček P., 1991, *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana*. Pardubice.

Černý V., 1941, *K eufonii básnického slova*. „Kritický měsíčník“ 4, s. 200–210.

Červenka M., 1996, *Obléhání zevnitř*. Praha.

Červenka M., Jankovič M., Kubínová M., Langerová M., 2002, *Pohledy zblízka, zvuk, význam, obraz*. Praha.

Darasz W. J., 2006, *Harmonia wokaliczna w poezji Vladimíra Holana*. „Almanach Czeski“, s. 55–58.

Dierna G., 2005, *Kabelogramy z Erebu*. In: *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce, výstava ke 100. výročí narození básníka*. Praha.

Hodrová D. (ed.), 1993, *Proměny subjektu*. Sv. 1. Praha.

Hroudová I., 1993, *To strom anebo kámen mlčí (Reflexe mlčení a vyslovení v poezii Vladimíra Holana)*. In: *Mlčení a ticho v komunikaci a v umělecké reflexi*. Praha.

Jiráček P., 2007, *Lyrický rytmus, o spojení zvuku a smyslu ve verši*. Brno.

Justl V., 1986, *Vladimír Holan ve Viole a něco navíc*. In: *Úderem tepny*. Praha, s. 11–26.

Mukařovský J., 1948, *Kapitoly z české poetiky. Díl III., Máchovské studie*. Praha.

Mukařovský J., 2001–2002, *Studie I–II*. Brno.

Opelík J., 2004, *Holanovské nápovědy*. Praha.

Polan B., 1940a, *Průhled do nových knih*, „Kritický měsíčník“ 3, s. 172–173.

Polan B., 1940b, *Vladimír Holan, »Záhřmotí«*. „Kritický měsíčník“ 3, s. 172–173.

Stich A., 1986, *Několik marginálních poznámek o jazyku Holanovy poezie*. In: *Úderem tepny. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana*. Praha, s. 138–158.

Tyňanov J. N., 1988, *Literární fakt*. Praha.

V a ň k o v á I., 1993, *To strom anebo kámen mlčí (Reflexe mlčení a vyslovení v poezii Vladimíra Holana)*. In: *Mlčení a ticho v komunikaci a v umělecké reflexi*. Praha.

### Summary

The acoustic layer of Vladimír Holan's poetry provides its readers and poetologists with a new semantic potential which must be integrated into the total semantics of the work of art itself. That is why we place proportion of instrumentation of sounds into the centre of Holan's intentional modification of acoustic layer in his poems. Aim of the article is to find relevant repetitions and sound configurations in the spheres of isolated words, lines of poetry, strophes or collection of poems. We proceed from the assumption that every literary work of art consists of words which are artistically stylized and that it always holds a semantic sign. Furthermore, we try to draw attention, on the basis of a detailed analysis of individual collections of poems, to organisation of vocals and consonants and their configurations. We aim to describe the way it becomes, more or less, a self-sufficient element of composition. In the collection of poems *Záhřmotí* published in 1940 the importance of status of sound orchestration is the most serious in comparison with Holan's other works. Here, the cacophony effects dominate and through their abstract character they fill and substitute semantic gaps in a fictitious space-time of poems in *Záhřmotí*.