

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Proměny autorského stylu v poezii Miroslava Holuba
Metamorphoses of the Author's Style in Miroslav Holub's Poetry

Lucie Lichtenbergová

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Základy společenských věd se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Proměny autorského stylu v poezii Miroslava Holuba* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 11. 7. 2021

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Lukášovi Neumannovi, Ph.D. za jeho inspirativní rady a připomínky a za celkový odborný dohled nad prací.

ABSTRAKT

Bakalářská práce sleduje proměny autorského stylu v básnickém díle Miroslava Holuba. V teoretické části vycházíme převážně ze studia sekundární literatury, v praktické pak z interpretačních rozborů jednotlivých básní z různých období autorovy tvorby. Holub je nejčastěji spojován s tvorbou v duchu tzv. poezie všedního dne, my se však snažíme podat ucelenější pohled na celou jeho tvorbu, především neopomínat básnické sbírky z let sedmdesátých až devadesátých, z nichž upozorníme například na metaforu *theatrum mundi*, se kterou Holub ve více sbírkách pracuje a která bývá v souvislosti s jeho tvorbou mnohdy opomíjena. Z rysů spojujících všechna Holubova básnická díla vyzdvihujeme především specifické promítnutí autorovy druhé profese vědce do jeho básní, jež se vyznačuje například konkrétními motivy a časoprostorem, užíváním specifického lexika, ale i osobitým uspořádáním veršů. Tyto rysy označujeme slovy Bohumila Svozila souhrnně jako intelektuální poezii, zároveň však polemizujeme s názory některých literárních kritiků tvrdících, že je Holubova tvorba kvůli své intelektuálnosti neosobní a prosta citovosti. Nakonec nacházíme také měnící se rysy autorského stylu ovlivněné především postupně se proměňující společensko-politickou situací v Československu i ve světě. Jedná se například o vytrácení se víry ve smysluplnost světa, rostoucí pocity deziluze, nebo také postupné mísení poezie, prózy a dramatu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Miroslav Holub, intelektuální poezie, autorský styl, poezie všedního dne, *theatrum mundi*

ABSTRACT

The bachelor's thesis explores the changes of the author's style in the poetic work of Miroslav Holub. The theoretical part is based mainly on the study of secondary literature, the practical part mainly on the interpretive analysis of individual poems from different periods. Holub is most often associated with the poetry of the everyday, but we are trying to give more comprehensive view of his entire work; especially not forgetting the poetry collections from the seventies to the nineties, from which we draw attention to the metaphor of the *theatrum mundi*, with which Holub worked in several collections and which is just seldom associated with his poetry. Among the features connecting all of Holub's poetic works, we emphasize the specific projection of the author's second profession as a scientist into his poems, which is characterized, for example, by specific themes and space-time, the use of a specific lexicon, but surprisingly also a special arrangement of verses. We refer to words of Bohumil Svozil who calls those features as intellectual poetry, but at the same time we argue with the opinions of some literary critics claiming that Holub's work is impersonal and devoid of emotions due to its intellectuality. Finally, we also find changing features of the author's style influenced mainly by the gradually changing socio-political situation in Czechoslovakia and in the world. These features include the disappearance of faith in the meaningfulness of the world, growing feelings of disillusion, or the gradual mixing of poetry, prose and drama.

KEYWORDS

Miroslav Holub, intellectual poetry, author's style, poetry of the everyday, *theatrum mundi*

Obsah

Úvod	7
1 Miroslav Holub v primární a sekundární literatuře	9
2 Miroslav Holub, jeho život a tvorba	11
2.1 Vztah k socialistickému režimu	11
2.2 Básník nebo vědec?.....	13
2.2.1 Intelektuálnost / racionalita v poezii M. Holuba	14
2.3 Periodizace básnické tvorby Miroslava Holuba	17
3 Raná tvorba.....	19
3.1 Časopis <i>Květen</i> a poezie všedního dne	19
3.1.1 Význam <i>Května</i> pro vývoj (nejen) Holubovy další tvorby.....	21
3.2 Významné rysy autorského stylu v Holubových raných sbírkách.....	22
3.2.1 Charakteristická témata a motivy	22
3.2.2 Specifický časoprostor.....	29
3.2.3 Básnický jazyk Miroslava Holuba.....	30
3.2.4 Veršová a kompoziční výstavba	32
3.2.5 Neosobní lyrický subjekt	34
3.3 Sbírkky motivované fotografiemi	36
3.3.1 <i>Kam teče krev</i>	36
3.3.2 <i>Zcela nesoustavná zoologie</i>	38
4 Sbírkky vydané po r. 1968 – deziluze a „vystřízlivění“ z optimismu sbírek raných	40
4.1 Celkové ladění básní – pocity zklamání a rezignace	40
4.2 Báseň jako obrana proti bezpráví a prázdnotě	42
4.3 Prvky absurdity	43
4.4 Náhled na celkový vývoj lidstva ve sbírce <i>Beton</i>	44

4.4.1	Skeptický pohled na svět v knižně nevydaných básních.....	45
5	Theatrum mundi jakožto interferon Holubova díla	47
5.1	Theatrum mundi ve sbírce <i>Interferon čili O divadle</i>	48
5.2	Neutuchající groteskní pesimismus	50
5.3	Podobnosti s ranými sbírkami.....	52
5.4	Theatrum mundi v Holubových dřívějších sbírkách.....	53
6	Pozdní sbírky – návrat k „syrovosti“ básní z přelomu let šedesátých a sedmdesátých a vyrovnávání se se stářím.....	55
6.1	<i>Co jsme stáli, ještě než jsme se stali bezcennými?</i>	55
6.2	„Nové“ motivy – smrt, stáří a plynutí času.....	57
6.3	Autobiografická sbírka <i>Ono se letělo</i>	58
6.4	Shrnutí proměn autorského stylu v básni <i>Pád se zelené žáby</i>	60
	Závěr.....	62
	Seznam použitých informačních zdrojů	65

Úvod

Miroslav Holub. Všestranná osobnost druhé poloviny dvacátého století věnující se pro mnohé zcela neslučitelným oborům – literatuře a exaktní vědě. Co víc, ani v literatuře se neomezoval jen na jediný literární druh nebo žánr, ale psal poezii, prózu, a dokonce i dramata. Nejčastěji je na české literární scéně spojován se skupinou kolem časopisu *Květen* a s tzv. poezií všedního dne, která je příznačná především pro jeho rané sbírky z konce padesátých a počátku šedesátých let. O jeho pozdější tvorbě se však v českém literárním prostředí často mlčí – ačkoli je jistě neméně významná – a v současnosti se tento světově proslulý autor z povědomí českých čtenářských i odborných kruhů postupně vytrácí.

Cílem této práce je proto nejen pokusit se vymezit autorský styl v básnické tvorbě Miroslava Holuba, ale také sledovat jeho konkrétní proměny v čase, jež předpokládáme právě z výše uvedeného. S charakteristikou autorského stylu a jeho proměnami souvisí také faktory, které autorovu tvorbu ovlivňovaly. Předpokládáme, že významný vliv na autorský styl Miroslava Holuba měla jeho profese vědce a projevovala se především tím, co Bohumil Svozil označuje jako intelektuálnost v poezii. Jedním z dílčích cílů práce je tedy zjistit, jakými konkrétními způsoby se promítala autorova druhá profese do jeho básnické tvorby a zda se tento rys v průběhu času měnil.

Dále víme, že stejně jako všem autorům kolem časopisu *Květen* byla Holubově rané tvorbě věnována značná pozornost literárních teoretiků a kritiků, a sice v průběhu šedesátých a na začátku sedmdesátých let, částečně dokonce ještě po roce 1989. My se zde však budeme zabývat nejen rysy autorovy tvorby ovlivněnými poezií všedního dne, ale právě i specifickým autorským stylem, kterým se Holubovy verše od ostatních „květnáků“ odlišují.

Za mezník v Holubově tvorbě se považuje sbírka *Ačkoli* (1969), což je obecně přijímaným faktem (např. Slovník českých spisovatelů po roce 1945, heslo *Miroslav Holub*). My se ptáme, proč je tato sbírka tak významným předělem. Předpokládáme, že byly verše této sbírky ovlivňovány zejména politickou situací, což je mimochodem další aspekt, na který se chceme zaměřit: jakým způsobem ovlivňovala politická situace v Československu

Holubovu tvorbu, případně právě jeho autorský styl.¹ Nakonec se pokusíme nalézt rysy autorského stylu, které jsou společné (případně odlišné) sbírkám ze sedmdesátých až devadesátých let.

Co se týče metodologie, v praktické části práce budeme využívat především studium primárních pramenů, a to Holubových básnických, ale částečně i prozaických či dramatických textů z různých období, které budeme postupně interpretovat a hledat v nich podobnosti a odlišnosti. Také si blíže objasníme pojmy intelektuálnost a racionalita v poezii, jelikož s nimi budeme v práci pracovat. Společně s literárně-historickým kontextem nám bude v teoretické části oporou také sekundární literatura a pomůže nám si o autorovi, jeho autorském stylu a jeho proměnách dotvořit celkový obraz.

V roce 2017 vyšlo číslo *Souvislostí* věnované mimo jiné právě Miroslavu Holubovi s cílem „*prolomit trvající mlčení o jednom z nejvlivnějších českých básníků 20. století*“, jak v úvodním článku uvádí Jonáš Hájek. (2017, str. 99) Bereme si tedy jeho slova k srdci a také touto prací se pokusíme přispět k *prolomení ticha*, kterým je Miroslav Holub na české literární scéně obklopen.

¹ „*Výběr a uspořádání všech významotvorných prostředků literárního textu určitého autora.*“ (Lederbuchová, 2002, str. 30) V práci se budeme konkrétně zaměřovat na to, jaká volí autor nejčastěji témata, motivy, časoprostor, ale i literární druhy, také budeme zkoumat lyrický subjekt a autorovu práci s jazykem, veršovou výstavbou a kompozicí.

1 Miroslav Holub v primární a sekundární literatuře

Přestože na české literární scéně byl Miroslav Holub dlouho opomíjen, stále je jedním z nejpřekládanějších českých básníků, ne-li dokonce nejpřekládanějším.² Faktory, proč byl Holub tolik překládán, jsou jistě jeho časté pobyty v cizině a interakce s anglicky mluvící básnickou scénou, ale také možnost relativně snadného překladu jeho veršů (což mimo jiné vyplývá i z praktické části naší práce).³ Holub dokonce většinu svých pozdějších básní sám psal v české i anglické verzi. (T. Novická, 2021)

Obrovský zájem o Holubovy básně jak ze strany překladatelů, tak čtenářů byl především v anglicky mluvících zemích, a to často neobvykle brzy po českých vydáních. Např. již v roce 1967 (tedy tři roky po vydání poslední ze série raných sbírek) vychází v angličtině výbor z raných sbírek *Selected Poems* nebo v roce 1971 – tedy dva roky po českém vydání – vychází překlad sbírky *Ačkoli* (anglicky *Although*). Některých básní se dokonce dočkali angličtí čtenáři dříve, než ti čeští: v roce 1977 vychází sbírka *Notes of a Clay Pigeon*, kde jsou publikovány básně z části *Stručné úvahy*, které u nás paradoxně mohly vyjít až ve sbírce *Naopak* v roce 1982. Sbírkou *Interferon, Or, On Theater* vyšla anglicky již v roce 1982, kdežto česky až v roce 1986. V cizojazyčném prostředí o Holuba zkrátka byl a dodnes ještě je zájem.⁴

Když se nyní podíváme na sekundární literaturu týkající se Miroslava Holuba, můžeme si všimnout několika shrnujících rysů. **Za prvé**, naprostá většina českých literárněvědných prací o tomto autorovi reflektuje jeho ranou tvorbu spjatou s poezií všedního dne a s časopisem *Květen* (např. V. Karfík, 1969; B. Svozil, 1971; J. Urbanec, 1994). **Za druhé**, recenze a vědecké práce na téma Holubovy pozdější tvorby byly vydávány buď cizojazyčně (naprostá většina v angličtině, např. D. Graham, 1987; M. Němcová Banerjee, 1991), nebo česky, ale až po roce 1989 (např. R. Svoboda, 1995; V. Křivánek, 2007). Existují dokonce

² Toto tvrzení není jednoduché doložit přesnou statistikou, jelikož žádné oficiální srovnání počtu překladů básnických děl z češtiny do ostatních cizích jazyků v Česku neexistuje. Svědčí o tom i nejednotné zdroje: např. Český rozhlas v jednom svém článku uvádí, že básně Miroslava Holuba byly přeloženy do osmatřiceti jazyků (D. Hertl, 2018), v jiném článku v *Britských listech* se zase dočteme, že Holubovo dílo bylo přeloženo do čtyřiceti jazyků. (*Britské listy*, 1999)

³ V souvislosti s možnostmi překladu Holubových veršů do angličtiny odkazujeme také na práci Markéty Prunarové (*Issues of Translation in Miroslav Holub's Poetry*, 2014).

⁴ Co víme jistě je, že od sametové revoluce je to se šesti knižními publikacemi právě M. Holub, kdo byl z českých básníků nejčastěji přeložen do anglosaských jazyků. (T. Novická, *CzechLit*, 2021)

případy, kdy byly články o Miroslavu Holubovi překládány z angličtiny do češtiny (např. D. O'Driscoll, 2017; S. Friebert, 2017). **Za třetí**, podobné „odmlčení“ spojené s reflexí básnickovy pozdější tvorby můžeme vysledovat i co se týče vydávání výborů z díla v češtině. Výbor z básní *Anamnéza* (1964) obsahuje básně z Holubových raných sbírek vydaných do roku 1963. Poté nebyl více jak dvacet let publikován žádný výbor z autorova díla. Až v roce 1988 vychází *Sagitální řez* a o čtrnáct let později, tedy až po autorově smrti, vydává nakladatelství Odeon výbor *Časoprostor* rozšiřující tak edici *Skvosty poezie*. Podstatné ale je, že až mezi lety 2002 a 2005 vydává nakladatelství Carpe Diem souborné třísvazkové vydání Holubova díla, které bylo v roce 2018 doplněno ještě o čtvrtý svazek s názvem *Paralipomena* obsahující autorovy knižně nepublikované texty. Troufáme si tvrdit, že až tato vydání jsou prvním krokem k obnovení zájmu o tuto výjimečnou osobnost.

Čtyřsvazkové Spisy Miroslava Holuba editoval a vydával Michal Huvar, který v rozhovoru pro *Souvislosti* uvádí, že v nekrologu k památce M. Holuba stálo: „*Nelze [...] vyloučit, že se k autorovu literárnímu dílu se zájmem vrátí někdo z příštích generací.*“ (M. Huvar, 2017, str. 150) Právě tato věta ho přiměla k práci na souborném vydání, protože proč by to měla být až příští generace? Proč ne ta současná? Stejnou otázku si zde klademe i my.

2 Miroslav Holub, jeho život a tvorba

Miroslav Holub se narodil 13. září 1923 v Plzni a zemřel 14. července 1998 v Praze. Byl to nejen básník, prozaik, překladatel a esejista, ale mimo to také významný český lékař-imunolog a vědec. Gymnázium vychodil v Plzni, za druhé světové války pracoval jako pomocný dělník, ale po válce se zapsal na Přírodovědeckou fakultu UK, odkud o rok později přestoupil na Lékařskou fakultu UK. (Slovník českých spisovatelů, 2000, str. 248–249)

Celý život pracoval jako vědec, nejprve jako patolog v pražské nemocnici na Bulovce, později především jako imunolog pro Mikrobiologický ústav ČSAV. Odtud byl v roce 1970 z politických důvodů propuštěn, ale brzy poté byl přijat do nově založeného IKEMu. Svě vědecké práce publikoval doma i v zahraničí. V padesátých letech otiskoval své články v přírodovědném časopise *Vesmír*, jehož byl také výkonným redaktorem. Díky své vědecké, ale i literární profesi hodně cestoval. Nejčastěji (i dlouhodobě) pobýval v USA, ale dále navštívil např. Velkou Británii, Irsko, Francii, SRN, Čínu, Indii, Řecko, Austrálii, Mexiko... (Slovník českých spisovatelů od roku 1945, heslo *Miroslav Holub*)

2.1 Vztah k socialistickému režimu

Podrobněji bychom se měli zaměřit na vztah Miroslava Holuba k socialistickému režimu (a také na vztah režimu k Holubovi). Budeme vycházet z různých rozhovorů a ze sekundární literatury, na základě čehož si můžeme utvořit jistý obraz, který nám později v praktické části práce pomůže upřesňovat významové odstíny jednotlivých motivů a jejich odkazy na dobové společensko-politické dění.

Holub začínal psát na konci padesátých a začátku šedesátých let poezii všedního dne⁵, a to spolu s dalšími autory kolem časopisu *Květen*. Její program byl původně režimem schvalován, později však básníci začali hledat svobodnější koncepce a polemizovali s režimními požadavky. Přesto jsou Holubovy básně ze šedesátých let těmi nejznámějšími. Jak si dále ukážeme, nalézáme v nich sice optimismus, ovšem velmi často také rafinovanou kritiku režimu. Jak je známo, Holub se angažoval i v období Pražského jara, nejvýrazněji

⁵ Sám Holub napsal programovou stať poezie všedního dne – *Náš všední den je pevnina* (viz kapitola 3.1).

jako spoluautor manifestu *Dva tisíce slov*. Jeho další sbírka *Ačkoli* se pak nese v duchu otřesu z událostí srpna roku 1968, jsou zde patrné hořké pocity zklamání a ostrá kritika režimu.

V srpnu roku 1973 vyšel v deníku *Práce* text s titulkem *Napsal nám spisovatel Miroslav Holub*. Text je podepsán M. Holubem, jde o vlastní sebekritiku, vyjádření jakéhosi pokání a lítosti nad svou protirežimní činností z konce šedesátých let. Názor na tento text je nejčastěji takový, že šlo pouze o propustku umožňující Holubovi opětovný vstup do oblasti jak literární, tak vědecko-lékařské. Někteří odpůrci tohoto názoru však tvrdí, že by pak nebylo jasné, proč jeho další sbírka vyšla až téměř o deset let později. Sám Holub se autorství dopisu později zřekl, ovšem není jasné, zda se zřekl jen vlastního obsahu dopisu, nebo také své vůle nějaké politické prohlášení tehdy vydat. Autorstvím dopisu se zabýval také Petr Andreas (2017, str. 147), který tvrdí, že „*autorství dopisu je v tuto chvíli možné osvětlit pouze rozbořením textu: při tom jsem Holubovo autorství vyloučil a usuzuji na profesionálního propagandistu.*“

I pokud by Miroslav Holub souhlasil s uvedením svého jména pod výše zmíněným dopisem kvůli tomu, aby mohl pokračovat ve své vědecké a básnické tvorbě, nabízí se např. úvaha, zda se vzhledem ke svým profesím jak lékaře a vědce, tak spisovatele necítil být morálně povinný v nich pokračovat. Zde už se však pohybujeme pouze v rovině spekulací. Ostatně, jak říká Vladimír Křivánek (2007, str. 17), „*je jen velmi obtížné, ba nemožné rozdělit básníky v minulém režimu publikující na nonkonformní „hrdiny“ a konformní „zbabělce“, a [...] toto politické a moralistické dělení neříká nic o umělecké hodnotě samotných literárních děl.*“

Zajímavý je názor A. Alvarez, který říká, že Holub byl zcela jistě humanistou a marxistou, ale jeho marxismus není dogmatický ani stranicky orientovaný. „*Holubovy básně mají kořeny v něčem pevnějším a empiričtějším, a to ve vzdorujícím, poctivém, skeptickém smyslu pro lidské skutečnosti a starosti.*“ (A. Alvarez, 2017, str. 111) Proč nazývá Holuba marxistou? Protože píše jednoduché, pochopitelné verše; píše poezii pro lidi, pro všechny lidi. Mimoto také pro syntézu umění s vědou a vůbec se všemi možnými dalšími sférami lidského života – jako by čtenáři skutečně podával celistvý obraz o světě. Ovšem to ještě neznamená, že by měl něco společného se stranicky orientovaným marxismem.

Ať už je pravda jakákoli, my zde můžeme odkazovat především na následující rozbor jednotlivých básní, kde si ukážeme některé rysy Holubovy tvorby, které jsou podle našeho názoru kritikou socialistického režimu.

2.2 Básník nebo vědec?

Jitka N. Srbová (2017, str. 152) v článku *A není na tom nic racionálního* zveřejněném v *Souvislostech* připomíná, jak se M. Holub v úvodu své knihy esejů *Maxwellův démon čili O tvořivosti* ⁶ (1988) „svěřuje s tím, jak často už musel odpovídat na otázku, jak vůbec on, vědecký pracovník, může psát poezii.“ Autorka má na tuto otázku jednoduchou odpověď, a tou je zvědavost. Tázání po tom, jak věci fungují, se objevuje v mysli vědce, stejně tak, jako v mysli básníka. „*A v obojím dynamika, posedlost, nenechavost. Zvědavost zkrátka nedá.*“ (Tamtéž) Poté ještě cituje poslední esej z *Maxwellova démona*, kde Holub za jeden ze shodných cílů vědce a básníka považuje „*pokoru protistojící zpupné debilitě.*“ (Tamtéž, str. 153) A na závěr ještě přidává jeden citát samotného Holuba z básnické sbírky *Ačkoliv* – „*Báseň je bytí proti prázdnotě.*“ (Holub, 1969, str.17) Básník (potažmo báseň) se zajímá o povahu bytí, zkoumá ho stejně tak, jako vědec – jen jiným způsobem.

Taktéž Michal Bauer ve svém článku *Vztah vědy a umění v teoretických člancích Miroslava Holuba* dochází k závěru, že umění a věda se navzájem nevylučují, ba naopak. Bauer tento názor ještě stupňuje, když tvrdí, že podle Holuba „*lidská existence není možná v současné civilizaci jen na základě umění. Věda a technika jsou nezbytnými součástmi života.*“ (M. Bauer, 1994, str. 34)

Vladimír Justl pak v doslovu výboru z básní Miroslava Holuba, *Časoprostoru*, vydaném až několik let po básníkově smrti, uvádí zajímavou myšlenku, že Holub představuje jak propojení, tak i *svár* mezi vědcem a básníkem. (M. Holub a V. Justl, 2002, str. 121)

Odpovědět na otázku možnosti propojení vědy a poezie se dále pokoušelo nemálo zahraničních literárních kritiků a teoretiků. A. Alvarez ve svém článku *Úvod do poezie Miroslava Holuba* ⁷ tvrdí, že „*tak nějak všeobecně platí, že rozkol mezi oběma kulturami*

⁶ Dodejme, že celá tato kniha esejů se zabývá právě tím, jakým způsobem může být provázáno povolání vědce, lékaře a imunologa s poezií a uměním jako takovým.

⁷ Jedná se o předmluvu k prvnímu anglickému výboru Holubovy poezie (Selected Poems, Penguin books, 1967). Z angličtiny přeložil Jan Zikmund, článek byl vydán v *Souvislostech*, 4/2017, str. 108–115.

[vědeckou a uměleckou] je propastný, už proto, že vědci neberou umělecké disciplíny vážně. V poezii pouze hledají únik od intelektuální důslednosti a složitosti svých profesí.“ (A. Alvarez, 2017, str. 108) Vzápětí však dodává, že pro M. Holuba to neplatí. „Pokud je Holub ve svých verších vědecký, není to proto, že by byl chladný či netvůrčí, dogmatický či násilně intelektuální; je to spíše proto, že je vždy experimentální.“ (Tamtéž) Holubův smysl pro experiment přirovnává právě k osobnosti vědce – oba pohaní touha objevovat něco nového. Vědec objevuje v oblasti biologie, fyziky, chemie apod., zatímco básník objevuje nové situace, pocity, objevuje lidskost. „Věda a poezie jsou dvěma způsoby, jak nahlížet na tutéž skutečnost.“ (Tamtéž, str. 111)

Lewis Thomas píše v předmluvě k americkému výboru z Holubovy poezie, že nechápe, jak může být Holub tak úspěšný v obou sférách jeho působení, a že ho sice „ani tento unikátní případ nepřesvědčuje o tom, že by věda a poezie bylo jedno a totéž“, přiznává však, že mu alespoň „dokazuje, že jsou to oblasti slučitelné.“ (L. Thomas, v předmluvě k *Sagitálnímu řezu* (1988) ho cituje B. Svozil)

Je tedy patrné, že věda a poezie (i přes některé odlišnosti) k sobě mohou mít blíže, než by se mohlo na první pohled zdát. Poezie, stejně jako věda, klade otázky, zkoumá, popisuje a vyvozuje více či méně jisté závěry. Odvažujeme se dokonce tvrdit, že jakožto vědec měl Holub při psaní básní jistou výhodu – byl zvyklý pozorovat, sledoval na každodenním životě to skutečně lidské, analyzoval a syntetizoval, nadto dokázal synekdochicky nastínit obecné problémy celého světa skrze všední situaci, která je něčím důvěrně známá každému z nás.

2.2.1 Intelektuálnost / racionalita v poezii M. Holuba

V souvislosti s autorovou profesí vědce je také třeba vyzdvihnout jeden ze základních a nejvýznamnějších rysů autorského stylu, a to je způsob, jakým se právě jeho vědecké povolání odráží v jeho poezii.⁸ Tento jev se postupem času pokusila pojmenovat řada literárních teoretiků a kritiků, my si zde přiblížíme alespoň nejzásadnější z jejich názorů.

Intelektuální poezie

Termín **intelektuálnost** používá pro tvorbu Miroslava Holuba literární kritik a historik Bohumil Svozil, a to především ve své knize *Vůle k intelektuální poezii* (1971). Zde tvrdí,

⁸ Kromě poezie také v próze, ovšem jak již bylo uvedeno, my se budeme zabývat především básnickou tvorbou.

že Holub již svou první sbírkou výrazně vnesl do české poezie prostředí vědy a zároveň si tímto vyhranil vlastní styl. Svozil postupně odkrývá, jak Holub při svém básnění postupuje. Zaměřuje se na uspořádanost syntaxe, významový paralelismus či naopak kontrast, dále také soustředěnost na určitou situaci, vše vedoucí k utřídění světa a věcí v něm. Dále Svozil rozebírá odborné termíny z oblasti lékařství, které básník ve své tvorbě užívá, předpoklad čtenářovy vzdělanosti či *nadosobnost* autorovy poezie.

Veškeré výše zmíněné rysy Holubovy poezie souvisí dle Svozila právě s osobností básníka jakožto vědce. Intelektuálnost jeho poezie spočívá ve vůli k uspořádávání skutečností. Jenže existují i básně, kde je ta uspořádanost něčím narušena, a to citovostí, která je lidem tak blízká. „*Holubův člověk sice zůstává bytostí [...] intelektuality, ale zároveň ho vyznačuje přespřílišná patetičnost a tedy – nekontrolovaná citovost.*“ (B. Svozil, 1971, str. 111) Je to snad špatně? Svozil doslova říká, že „*pro momenty patetické citovosti není Večer v laboratoři⁹ nejčistším projevem Holubovy básnické intelektuality.*“ (Tamtéž, str. 112) Na závěr této úvahy však cituje F. X. Šaldu: „*Kolem nejlepší poezie [...] vznáší se ovzduší nekonečné sugesce.*“ (Tamtéž, str. 119) Ne-konečnost smyslu básně odkazuje k lidskému životu a světu takovému, jaký je – rozumově poznatelný, avšak s tajemstvími, které nejspíš nikdy nerozluštíme, ale vždycky se o to budeme snažit.

Na závěr zde ještě zmíníme slova Bohumila Svozila (1965, str. 109-110) z doslovu *Slabikáře*, kde píše, že „*svět vědy pro něho [Holuba] nabyl zásadního významu, že odtud, z této „strany“ nazírá život.*“ Nejvýrazněji se to pak projevuje v představě neomezenosti lidských možností a rozumu. Musí jít ale o rozum „hledáčský“, vědecký, nikoliv rozum dogmatický, který Holub naopak satirizuje. A proč se spousta Holubových básní zabývá morálkou člověka? Podle Svozila tím Holub naznačuje, „*že právě osobnost intelektuálně založená, vědomá mohoucnosti lidského rozumu, mohoucnosti vědy, může dospět v plné míře k otázce lidské odpovědnosti.*“ (Tamtéž, str. 113)

Racionální poezie

Jiného termínu, **racionalita**, užívá Jiří Urbanec (1994, str. 29) v článku *Racionalita v poezii Miroslava Červenky a Miroslava Holuba*. Urbanec racionalitu vymezuje jako protiklad, a to

⁹ Báseň z Holubovy první sbírky *Denní služba*, se kterou Svozil ve své knize pracuje nejčastěji.

protiklad rozumu a srdce, „jinými slovy střízlivé traktování skutečnosti a naproti tomu projevy citu.“ Urbanec v poezii Holuba vidí především neosobnost. Například při četbě sbírky *Kam teče krev* zmiňuje termíny nadosobnost¹⁰ a nepřesah: „...je to poezie vztahově podobná chladným fotografiím z výzkumného lékařského prostředí.“ (Tamtéž, str. 30) Dále rozebírá citově zabarvená epiteta v Holubově poezii. Dá se říci, že nachází jen epiteta ironizující, s relativizujícím podtextem, někde nenachází vůbec žádná. U sbírky *Kam teče krev* dokonce mluví o „bezcitné racionalitě“. (Tamtéž, str. 31) Zdálo by se nám tedy, že Urbanec vidí racionalitu Holubovy poezie v tom, že je prostá jakéhokoliv citu. Na závěr ale přiznává, že „pod tímto chladným Holubovým výrazem je nesnesitelná vibrace citové intenzity.“ (Tamtéž) My se v dalších kapitolách pokusíme dokázat, že neosobnost Holubovy poezie je jen zdánlivá a že racionalita jeho poezie rozhodně není *bezcitná*.

A není na tom nic racionálního

Na první pohled jiný názor nám nabízí Jitka N. Srbová ve svém článku *A není na tom nic racionálního*, který vyšel v *Souvislostech*. Již v úvodu článku Srbová zmiňuje, že jde o vyznání pro vše **vášnivě** v díle Miroslava Holuba. Srbová (2017, str. 152) v podstatě tvrdí, že jeho poezie nemá „co dělat s analytickou či snad ústrojně vědeckou povahou oněch básní, ale naopak s jejich naprosto přítomnou lidskostí, [...] Jak staví na expresi. To nehovoří chladný intelekt, není to uvážlivá konstrukce.“ Pojítka mezi Holubem vědcem a Holubem básníkem vidí ve zvědavosti, která se projevuje jako dynamika, posedlost a nenechavost. Holub, ať už jako vědec či básník, je dle jejího názoru člověk *bedlivě pozorující* – pozorující bolest i radost, zkrátka pozorující život. „A to je možno pouze s vášní k životu, nikoliv odstupem od života.“ (Tamtéž, str. 153–154) Citovosti dosahuje Holub podle Srbové právě kontrastem racionálního popisu zdánlivě obyčejných věcí obyčejného světa s „*naprosto malým [...] lidským kucháním*“ (Tamtéž, str. 155) stejného všedního světa, tázáním se po jeho smyslu.

¹⁰ Termíny neosobnost a nadosobnost jsou v Urbancově článku užívány jako synonymní.

2.3 Periodizace básnické tvorby Miroslava Holuba

O tom, že byl Miroslav Holub všestrannou osobností, svědčí nejen jeho dvojí povolání, ale i skutečnost, že také v literární sféře byl mnohostranným tvůrčím typem. Není pochyb, že se nejvíce proslavil svými básněmi, faktem však zůstává, že byl mimořádně tvůrčí i v próze, konkrétně je znám pro své knihy esejů a cestopisné prózy.¹¹ Navíc v některých svých sbírkách prokládá poezii i prózou či tzv. mikrodramaty – i tento vývoj budeme v naší práci sledovat.

Básnickou tvorbu Miroslava Holuba si zde především z hlediska časového rozdělíme do několika období. **Prvním** je jeho jistě nejplodnější období rané tvorby, ve kterém byl ovlivněn poezií všedního dne a autory kolem časopisu *Květen*. Můžeme sem zařadit jeho básnickou tvorbu od roku 1958 až do roku 1964 (podrobněji v kapitole 3).

Druhé období chápeme jako dobu od „předělové“ sbírky *Ačkoli* (1969), jelikož jejím prostřednictvím Holub definitivně opouští převážně optimisticky laděné verše sbírek raných, a naopak je nahrazuje verši pochmurnými, skeptickými a již otevřeně kritickými. Dále sem řadíme také sbírky *Beton* (1970) a *Naopak* (1982), podrobně si je rozebereme v kapitole 4.

Třetí období, kterým se budeme zabývat v kapitole 5, vydělujeme podle principu *theatrum mundi*, jenž se v Holubově díle začíná čím dál tím víc promítat. Sem striktně řadíme pouze jednu sbírku – *Interferon čili O divadle* (1986). Musíme však zdůraznit, že toto třetí období lze chápat i jako jakési „pod-období“ období předchozího, jelikož ho Holub spíše stupňuje až do krajnosti, což znázorňuje právě oním principem divadelnosti.

V posledním, **čtvrtém období** se autor vyrovnává se stářím a vidinou smrti, bilancuje svůj život, ale také se vyjadřuje k situaci v porevolučním Československu (a později Česku) a celkově k proměnám lidské společnosti. Sem řadíme sbírku *Syndrom mizející plíce* (1990), napůl prozaickou „suitu z rodného města“ *Ono se letělo* (1994) a již posmrtně vydanou sbírku básní z devadesátých let *Narození Sisyfovo* (1998). Věnovat se jim budeme v kapitole 6.

¹¹ Pro ucelený obraz o autorském stylu Miroslava Holuba by bylo jistě příhodné zaměřit se také na jeho prózu, ovšem z důvodu omezeného rozsahu práce se zde budeme zabývat primárně básnickou tvorbou.

Na závěr však musíme zdůraznit, že zařazení sbírek do těchto období nelze chápat jako striktně jednoznačné a slouží nám jen pro účely popisu autorského stylu v závislosti na časovém vývoji Holubovy básnické tvorby. Prvky jednotlivých období se někdy navzájem prolínají, a tak bychom především některé pozdní sbírky mohli zařadit pod vícero období najednou nebo je označit za sbírky, jež jsou „na přechodu“ mezi dvěma obdobími.

3 Raná tvorba

K Holubově rané tvorbě jsme si na základě jejich vztahu k poezii všedního dne zařadili pět sbírek: *Denní služba* (1958), *Achilles a želva* (1960), *Slabikář* (1961), *Jdi a otevři dveře* (1961) a *Tak zvané srdce* (1963). Dále sem lze zařadit ještě dvě sbírky z roku 1963, a to *Zcela nesoustavná zoologie* a *Kam teče krev*, tyto sbírky však mají jeden zvláštní rys, které předchozím schází – obsahují básně, jež jsou doprovázeny fotografiemi. Proto jsme je od ostatních oddělili a budeme se jimi zabývat v samostatné podkapitole.

Miroslav Červenka ve svém článku *Holub a Brukner* otištěném v *Květnu* (Květen 3, 1957/58) považoval Josefa Bruknera a právě Miroslava Holuba za básníky, kteří byli poezií všedního dne zasaženi nejvíce. (J. Urbanec, 1994, str. 28) Přesto se u Holuba můžeme setkat i s opačnou tendencí – myslíme tím skutečnost, že programově autor sice z poezie všedního dne vychází, avšak formuluje taktéž vlastní osobitý styl, kterým se od ostatních autorů odlišuje, a některé jeho rysy budou typické ještě i pro básnickovy pozdní sbírky. Jako příklad a zároveň nejnapadnější rys, kterým se odlišuje od ostatních autorů kolem časopisu *Květen*, vyzdvihneme již zmiňovanou intelektuálnost v poezii. Ta je v jeho básních všudypřítomná, což se odráží v motivech a v typickém časoprostoru, v jazykové rovině, ale např. i v kompozici. A právě tento osobitý styl se pokusíme charakterizovat dále (viz kap. 3.2).

3.1 Časopis *Květen* a poezie všedního dne

Časopis *Květen* byl měsíčníkem Svazu československých spisovatelů pro literaturu a literární kritiku. Vycházel od roku 1955, zpočátku zcela v souladu s koncepcí socialistického realismu. Postupně však začali spisovatelé kolem časopisu *Květen* hledat otevřenější koncepcie a polemizovat s uniformními požadavky režimu¹². Kromě Miroslava Holuba patřili do skupinu tzv. „květnáků“ například Josef Brukner, Vlasta Dvořáčková, Miroslav Florian, Karel Šiktanc, Jiří Šotola, Jana Štroblová či Miroslav Červenka. (B. Dokoupil, Slovník české literatury po roce 1945)

¹² Začátkem roku 1959 byl časopis *Květen* podroben ideologické kritice ze strany Ladislava Štolla a v červnu roku 1959 pak bylo jeho vydávání z politických důvodů pozastaveno.

Náš všední den je pevnina

Jak už název napovídá, poezie všedního dne by se měla zaměřovat na témata z každodenního života, což je však vymezení velmi obecné a nedostačující. Podívejme se proto nyní podrobněji na stať Miroslava Holuba *Náš všední den je pevnina* (1956), která se spolu s Bruknerovou básní *Óda na věšení prádla* (1956) stala programovým prohlášením poezie všedního dne. Holubova stať nám poslouží k tomu, abychom si poezii všedního dne lépe vymezili.

Holub ve stati nabádá básníky k poučení ze starých chyb. A o jaké jde chyby? Především o to, že poezie byla příliš obecná, a tím také odosobněná, statická a falešně mytizující, někdy dokonce lživá. Básníci utíkali k poezii milostné a přírodní, o které sám Holub (1956, s. 552) tvrdí, že „*mnohým z nás nedostačuje*.“ Tvrdí, že v poezii jde – stejně jako ve vědě – o fakta, kterými teprve lze plně postihnout *dynamiku světa*. Fakta jsou podle něj „*drobné věci života, věci s malými písmeny*.“ (Tamtéž) Jen skrze detaily lze poukázat na celek světa.

Co se týče jazykových prostředků, sám Holub říká, že se do veršů „květnáků“ bezděky vkrádá „*každodenní lidská řeč*“, (Tamtéž, str. 553) což dle našeho názoru zcela koresponduje s cíli poezie všedního dne. Opět se zde nezapře Holub vědec, když tvrdí, že „*zatím umíme zachycovat soumrak a svítání, stovčatost měst a prsténky z vlasů. Ale štěpení atomových jader je pro nás nepoetické jako Úřední list*.“ (Tamtéž) Autoři poezie všedního dne mají být aktivní, činorodí, optimističtí, věřit v přetvoření světa¹³ – takový postoj se pak promítá do jejich tvorby, ať už je vyjádřen explicitně či skrytě.

Zajímavé je sledovat také politický odstín stati. Holub tvrdí, „*že lidé, země i čas nám určují a kladou obecné a nevyhnutelné požadavky, které chceme a musíme plnit, abychom se neoctli ve vzduchoprázdnu. Že nám jde o literaturu socialistického humanismu*.“ (Tamtéž, str. 551) Dále však kritizuje dosavadní tvorbu, tvrdí, že se některým autorům „*počne zdát jaksi nemožné psát o měsíčných nocích, o rodných chaloupkách a o obecných dělnících*.“ (Tamtéž) Svým způsobem pak kritizuje nařizování oficiálních témat, o kterých se mohlo psát, a tvrdí, že poezie všedního dne má být „*pravdivější a funkčnější než to, co bylo o naší*

¹³ Povšimněme si, že tento požadavek je v souladu s režimními požadavky, zároveň však toto „přetvoření“ může být vnímáno právě jako vymanění se z oněch režimem stanovených *mantinelů*. Konkrétně Holub pak vírou v přetvoření světa myslí především vědecký pokrok.

skutečnosti psáno dřív.“ (Tamtéž, str. 554) Mohli bychom tedy shrnout, že Holub formuluje stat' v mezích režimních požadavků, avšak zároveň se snaží překonat monotónní program tehdejší poezie, něčím ho obohatit.

Na závěr ještě dodejme, že M. Holub při konstruování programové stati poezie všedního dne navázal na poetiku Skupiny 42 (což však ve stati musel zamlčet), především na hledání krásy ve zdánlivě obyčejných věcech, vidění světa takového, jaký doopravdy je, dále pak na motivy periférie města, továren, automobilů, každodenního života lidí apod. Mimo to se inspiroval také civilismem, na nějž už ve své stati explicitně odkazuje a jež se zaměřoval právě na zobrazení technického pokroku, moderních vymožeností, které se promítají do všedních lidských činností. Za inspiraci považuje Holub též Jacquese Préverta nebo poezii vycházející z filosofického pozitivismu.

3.1.1 Význam *Května* pro vývoj (nejen) Holubovy další tvorby

Mnoho literárních kritiků, teoretiků a historiků si klade otázku, jaký význam měl časopis *Květen* na další tvorbu autorů, kteří do něj přispívali. S tím se pojí i otázka, do jaké míry byl časopis poplatný socialistickému režimu a do jaké míry byl naopak inovativní. Slova M. Červenky zmiňuje J. Slomek (1994, str. 69): „*Chtěli jsme nonkonformní moderní tvorbu v rámci socialistického umění...*“¹⁴ Slomek pak podává shrnující tvrzení, že časopis *Květen* „*usiloval [...] o mírný pokrok v mezích zákona.*“ (Tamtéž)

V návaznosti na výše zmíněné se Zdeněk Pešat (1994) zabývá tím, zda není lepší hodnotit tvorbu „květnáků“ spíše z hlediska estetického nebo z hlediska toho, co tato tvorba české literatury nabídla a co znamenala pro její další vývoj. V tomto smyslu je v dalším příspěvku Vladimírem Papouškem vyzdvihován existencialismus, který byl u nás od roku 1949 tabuizován a který se přesto ve specifické podobě vyskytuje právě v tvorbě autorů spjatých s *Květnem*. Papoušek upozorňuje především na často zobrazované vnímání časovosti, vlastní konečnosti a lidské nejistoty. V souvislosti s ní zmiňuje jako příklad právě Miroslava Holuba a jeho báseň *Večer v laboratoři*, kde dle jeho názoru „*zřetelně zaznívá pocit nejistoty, jakési ohledávání vlastní pozice uvnitř nesamozřejmého světa.*“ (V. Papoušek, 1994, str. 24) Zcela jistě tedy tvorbu básníků kolem *Května* můžeme chápat jako „krok vpřed“ – poezie všedního

¹⁴ M. Červenka pro Iniciály, 1991.

dne umožnila autorům (Holuba nevyjímaje) vymanit se ze strnulosti a uniformnosti prorežimní literatury let padesátých a byla prvním krokem ke hledání vlastního, osobitého autorského stylu.

Na závěr této kapitoly je třeba upozornit na to, že kompletně v duchu poezie všedního dne se nese pouze Holubova debutová sbírka *Denní služba*. Sbírkou vydávané v první polovině šedesátých let již nesou výraznější rysy osobitého autorského stylu (od ostatních „květnáků“ se odlišuje především volným veršem, ale také specifickým promítnutím vědecké profese do poezie – viz především kapitolu 3.2.3), i když stále ještě z poezie všedního dne vychází, a to především velkou částí svých motivů.

3.2 Významné rysy autorského stylu v Holubových raných sbírkách

Již v raných sbírkách Holub pokládá „základy“ pro celý svůj autorský styl, proto je důležité, abychom si ho popsali důkladně. V této kapitole se tedy budeme podrobně zabývat nejprve charakteristickými tématy a motivy, které jsou raným sbírkám společné, následně časoprostorem básní, jazykem, jenž Holub užívá, veršovou výstavbou a kompozičními postupy, ale i lyrickým subjektem.

3.2.1 Charakteristická témata a motivy

Motiv každodennosti

Leitmotivem, který spojuje všechny autorovy rané sbírky¹⁵ (ačkoli je s ním pracováno mnoha různými způsoby), je každodennost. Tento pojem je však třeba si lépe osvětlit: může se jednat o všední situace, vztahy, problémy, předměty... Zkrátka každodenní realitu lidského života. Čtenář má proto při četbě Holubových básní pocit, že se v nich setkává s něčím, co dobře zná z vlastního běžného života. Přesto nejsou básně naivně jednoduché – svou podstatou se dotýkají i vážných otázek. Autor totiž z všednosti vychází, zároveň ji však pokaždé něčím problematizuje.

Demonstrujeme si to na několika básních ze sbírky *Denní služba*. Už z názvů básní je zřejmé, že se autor inspiroval věcmi nebo činnostmi, které nás běžně obklopují – *Budík, Maso, Mlýnek na kávu, Těsto, Nošení uhlí, Stavba* apod. Ale Holubovi nejde jen o znázornění jejich

¹⁵ V tomto případě se jedná právě o rys autorského stylu, který vychází z poezie všedního dne. V případě ostatních motivů jde více o rysy spojené s autorovou osobností vědce.

všudypřítomnost a známosti. Jde také o to, že skrze takové všední předměty či situace je autor schopen pokládat závažnější otázky. Například v básni *Mucholapka*: „*Bzučivé svědomí kuchyní, / chcípají vinní i nevinní, // Sisyfové. // A bude bez mušinců, / a bude ráj. // Arbeit macht frei.*“ (M. Holub, 1958, str. 36) Dle názvu se může zdát, že zde bude „jen“ popisována mucholapka. Ale již vybrané lexikum z první sloky (např. pejorativní výraz *chcípají* či polarita slov *vinní* a *nevinní*, ale i odkaz na tragický osud antické postavy Sisyfa) nám napovídá, že mucholapka a na ní lapené mouchy budou spojovány s něčím obecnějším, s určitým nelidským zacházením. Význam básně se tímto způsobem postupně posouvá, o čemž nás pak definitivně přesvědčí poslední verš. Umístění mucholapky do kuchyně je tedy přirovnáváno k systematickému vyhlazování celé židovské rasy v nacistickém Německu.¹⁶

Zajímavostí je, že již v poslední básni první části sbírky autor navozuje právě pocit, že nejdůležitějšími věcmi v našich životech jsou právě maličkosti, které dohromady vytváří domov. Báseň nese název *Nejhlubší moře světa* a je postavena na kontrastu (odcizený svět versus nám známé maličkosti):

„*Objevíli pět kontinentů.*

*Země byla změřena
a řetězy připoutána k moři
A moře bylo změřeno
a řetězy připoutáno k zemi.*

[...]

*Ještě zbývá večerní lampa,
kontinent stolu,
ubrus, racek, jenž neodlétá.*

*Ještě zbývá
hrniček kafe,
nejhlubší moře světa.“*

(M. Holub, 1958, str. 28–29)

Všimněme si, že hned v prvním verši máme všeobecný podmět – *oni objevili*, vyjádření tak působí neosobně, jako bychom se k *nim* sami neměli nebo nechtěli řídit – přestože je všeobecným podmětem nejspíše vyjádřeno lidstvo jako takové a oněmi pěti kontinenty je zde znázorněn celý svět, který už má lidstvo zmapovaný. Jenže co je ve skutečnosti *nejhlubším mořem světa*? Tím, na čem opravdu záleží? Jsou to běžné věci, které nás obklopují v každodenním životě: lampa, stůl (povšimněme si, že pro někoho může stůl znamenat celý kontinent), ubrus, hrnek kávy...

¹⁶ Toto typické zobrazování komplexního problému prostřednictvím nám známé věci nebo situace je pro Holubův styl typické a ještě se k němu blíže vrátíme v kapitole 3.2.2.

Ne všude je však s motivem každodennosti pracováno jako v *Denní službě*. V některých básních autor popisuje každodenní věci či situace svým vlastním specifickým způsobem – pomocí vědecké terminologie. Například v básni *Z biologie automobilů* ze sbírky *Slabikář* připodobňuje automobil k živočichovi; činnosti, jež automobil „vykonává“ zrcadlí pomocí biologických termínů: „*Živí se / šedivými pásy betonu / s mastnými oky, / se zelenými štětinami. // Rozmnožují se / zvukem klaksonu.*“ (M. Holub, 1965, str. 36) Nebo ve sbírce *Jdi a otevři dveře* nalezneme báseň s názvem *Večerní zátiší s protoplasmou*. Už v názvu si můžeme povšimnout právě neobvyklého spojení – večer (případně stmívání, připozdívání) jakožto všední situace, která se opakuje každý den, se pojí s protoplasmou, jakožto pojmem, který ne každý čtenář dokáže definovat¹⁷. Sám autor však v básni tento pojem vysvětluje po svém: „*Protoplasma jménem / takovej-už-je-život / vysunuje ze všech oken / výběžky s bystrozrakými babími hlavami / oblévá chodce...*“ (M. Holub, 1961, str. 18) I když jako čtenáři nebudeme pojmu protoplasma rozumět, nezabrání nám to v porozumění básni, protože je zde použit jakožto metafora, která je navíc v dalších verších blíže upřesňována. Protoplasmou je chápáno vše, co nám ve večerních hodinách připadá živé, zároveň něco, co je všední a všudypřítomné. I když tedy jako čtenáři nerozumíme termínu protoplasma, měli bychom porozumět tomu, k čemu básník protoplasmu přirovnává.

Tímto způsobem spojuje Holub zdánlivě neslučitelné, avšak samotnou poetikou básně dokáže i běžnému čtenáři nepřístupný vědecký termín učinit srozumitelným. Musíme si také uvědomit, že pro něj byla profese vědce právě tou každodenní realitou, o které pojednávají jeho básně. Je proto logické, že se promítla i do jeho tvorby. Přesně tento moment specifického promítnutí terminologie z exaktní vědy do poezie je jedním z nejvýznamnějších rysů, kterým se Holub odlišuje od ostatních „květnáků“ a definuje jím svůj vlastní autorský styl (viz také kapitola 3.2.3).

Motiv víry v lidský pokrok a optimistické vidění světa

Je třeba zdůraznit, že přes kritický tón některých básní si sbírky zachovávají neutuchající optimismus a naději. Ta je naznačena již v básni *Okrskový vedoucí NSDAP*: „*Jsou jisté meze člověka. [...] Jsou jisté meze světa. // Dá se i tma zhasínat / nějaký čas. // Ale pak už / ani to ne.*“ (M. Holub, 1963b, str. 12) Báseň ukazuje, že existují hranice, za které už lidé nejsou

¹⁷ Definujeme ji jako „*metabolicky aktivní, živý obsah buňky.*“ (*Ottova encyklopedie A–Ž*, 2004 str. 802)

ochotni zajít, a vzbouří se. Navíc název odkazující k nacistickému Německu také dává naději – protože i tento nelidský režim byl kdysi poražen.

Ve sbírce *Slabikář* se pak optimistických básní najde spousta, vyberme například báseň *Óda na radost*: „*Ptáte se na tajemství. / Má jediné jméno: / znovu. [...] Jako karyatidy / na vztyčených rukou / vzpíráme žulový čas // a poraženi / vždycky zvítězíme.*“ (M. Holub, 1965, str. 108) Je třeba zdůraznit, že v této básni (a mnoha dalších) vyjadřuje autor víru v lidský pokrok, a to především pokrok vědecký. Z básní můžeme cítit, jak vřelý vztah Holub k vědeckému zkoumání chová a jak je jím fascinován – např. v básni *Dívka v laboratoři*: „*v odstředivce / dech veselých telátek / v buničině hebkost rtů / v mikroskopu hvězdy večera / v nekonečnu stisk ruky // a v každé zkumavce / docela malý kousek lásky...*“ (Tamtéž, str. 96–97)

Přesto – pokud něco nevíme – není to špatně. Ani věda nedokáže odpovědět na vše, ale to je v pořádku, protože i nevědění je lidské, jak se dočteme například ve sbírce *Slabikář* v básni *Elektronické počítače*: „*oč lidštější je věda / nežli nevědění.*“ (M. Holub, 1965, str. 103) Svou víru pak Holub kromě do vědy vkládá také do samotného básnění. Tam, kde věda zatím tápe, nám poslouží naše představivost a právě poezie. V básni *Básník* ze stejné sbírky čteme: „*organický chemik poezie / plný / hmotného záření / akčních proudů srdce / kmitočtů dávné řeči / [...] // Až přiletíme / na Měsíc, / on tam už bude.*“ (Tamtéž, str. 105)

Motiv pravdy

V souvislosti s výše zmíněnou vírou ve vědecký pokrok nesmíme zapomínat na to, co je hlavním úkolem vědce – hledání pravdy. Proto nás nepřekvapí, že pravda je motivem mnoha Holubových básní, autor s ní navíc pracuje vícero různými způsoby, jež si nyní ukážeme.

Jedním ze způsobů zobrazení pravdy je právě její **hledání**, které je příznačně vystiženo v básni *Abeceda*: „*Známe všechno / od a do zet. // Ale prst se položí někdy / na to místo mezi a a b, / prázdné jako prerie v noci, [...] a trochu se chvěje / jako cizí pták. // Nikoli z beznaděje. // Spíš jen tak.*“ (M. Holub, 1965, str. 12–13) Tyto verše můžeme chápat jako autorovo vnímání vědeckého hledání pravdy. Říkají nám, že máme zdánlivě dokonale a konečně popsany celý svět, jenže za těmito popisy se skrývají další, mnohem obsáhlejší, ne-li nekonečné pravdy, které jsme zatím nepoznali. Posledním čtyřem veršům můžeme

rozumět tak, že člověk, který si toto uvědomuje, by se neměl prázdna bát– naopak, měl by být hladový poznat alespoň jeho malinkatou část.

Již zde se také setkáváme s naléhavým problémem, kterému se Holub později věnuje především ve svých esejistických prózách. Tím problémem je spojení vědy a **morálky**. Nadnáší třeba otázku, jestli se společně s rostoucím věděním neřítíme do záhuby – zde narážíme na báseň *Kosti*: „*Pro rostoucí hlavu / člověka / hledáme / páteř, / která by zůstala / rovná.*“ (M. Holub, 1965, str. 84) Nebo například dilema, zda vůbec má smysl pomáhat lidem, když se sami likvidují: „*přinášejí sto bílých těl, / sto rudých těl, / sto černých těl, / spravte to, doktore [...] A zatímco šijeme [...] přinášejí / ještě delší dýky, / ještě hromovější bomby / ještě slavnější vítězství, // idioti.*“ (M. Holub, 1958, str. 63) V neposlední řadě se dotýká myšlenky, že za lidstvo je zodpovědný jeden každý z nás: „*Stačí, že jsme živi. / Dýcháme. // I za rotaci Země / odpovědni.*“ (M. Holub, 1962, str. 9)

S pravdou se dále pojí to, zda existuje nějaká **objektivní pravda**, nebo zda má každý člověk svou **vlastní pravdu**, popřípadě si obecné pravdy interpretuje po svém. Například v básni *Nemocný slabikář* se můžeme dočíst: „*listí opadává na podzim, / ale není to tak docela pravda, / plamen pálí, měsíc svítí, / ale není to tak docela pravda*“ (M. Holub, 1965, str. 17) Verš vždy zobrazuje nějakou očividnou pravdu, která je však hned v následujícím verši popřena, což může být vyjádřením právě toho, že i přes dávno „potvrzená“ fakta se může vždy najít někdo, kdo je zpochybní. Když se navíc podíváme dál do sbírky, nalezneme tu také verše, které by se daly chápat jako zachycení režimního pojetí pravdy – tedy skutečnost, že socialistický režim často zpochybňoval ty pravdy, které se mu zrovna nehodily, a jakožto autoritě mu to procházelo. To můžeme vidět např. v básni *Pan učitel*: „*Pan učitel má / naprosto / jasno. // Pan učitel píše pětku / Lobačevskému, / vylučuje Darwina z hodiny přírodopisu...*“ (M. Holub, 1965, str. 20) Vyloučení Darwina, jakožto autora obecně přijímané evoluční teorie, z hodin přírodopisu je paradoxní a nesmyslné. Podobnou báseň (*Učitel*) můžeme číst i ve sbírce *Jdi a otevři dveře*: „*Dvakrát dvě jsou čtyři, / říká žáček. / Dvakrát dvě jsou čtyři, / opravuje ho učitel. // Protože učitel to ví líp.*“ (M. Holub, 1961, str. 30). Někdy nám zkrátka někdo namlouvá, že jeho pravda je lepší než ta naše. Někdy si sami nejsme jistí, co je pravdou. Jindy máme pocit, že se pravdy nikdy nedobereme. Ovšem přes to všechno bychom měli mít odvahu pravdu neustále hledat. To je výstižně zachyceno

hned v úvodní básni sbírky: „*Jdi a otevři dveře. [...] // i kdyby tam / nic / nebylo, // jdi a otevři dveře. // Aspoň / průvan / bude.*“ (Tamtéž, str. 9–10)

Inspirace v historii

Dalším motivem, který se ve sbírkách často opakuje, je historie nebo chcete-li dějinnost. Je otázkou, zda se pokaždé jedná o motiv, někdy jde spíše o časové zasazení básní do historie nebo v nich vystupují známé, ale i méně známé, nebo dokonce bezejmenné historické postavy. Pravdou však zůstává, že historie lidstva a světa vůbec je básníkovi často inspirací pro jeho básně. Tato skutečnost někdy souvisí s pokrokem a vývojem, jindy s naléhavou potřebou konečně se poučit z dějin. Například v básni *Pathologie* se dočteme: „*Mlčí historie / vlásečnicemi / procezená. // Rovnost nemá. / Bratrství nemá. // A z trikolor trápení smrtelných / nitky moudření / den za dnem / vytahujeme.*“ (M. Holub, 1958, str. 68) Máme pocit, jako by poslední verše naléhaly na člověka, aby se poučil z minulých trápení a neopakoval chyby, které činili naši předkové.

Unikátní je z hlediska inspirace v historii sbírka *Achilles a želva*, jejíž prostřední a zároveň nejobsáhlejší část pojednává o velikánech historie.¹⁸ Básně o slavných postavách z našich dějin jsou střídány básněmi o zdánlivě bezvýznamných lidech současnosti a tvoří buď kontrast, nebo naopak vyjadřují podobnost. Kontrast je výborně znázorněn v básních *Dobytí severního pólu* a *Kroky*. V první z nich se dočteme: „*Kroky. / [...] po věčném ledu [...] / od noci ke dni. / Včera / Edmund Hillary došel na jižní pól.*“ (M. Holub, 1962, str. 19) Hned v následující básni se opět pracuje s *kroky*, tentokrát však ve zcela jiném smyslu: „*Kroky od stolu ke stolu, / od knihy ke knize, od čísla k číslu [...] / Včera / účetní K. padl vyčerpáním. / Knihy nehrály o tři haléře.*“ (Tamtéž, str. 20) Naše kroky (a pomyslně celkově naše rozhodování a jednání) nás totiž mohou vést k úspěchu i k totálnímu zhroucení. Jiné básně naopak zdůrazňují, že mezi slavnými velikány a obyčejnými lidmi není zas takový rozdíl – všichni jsme stejní, všichni se stejně radujeme stejně tak, jako všichni stejně trpíme. Jen někteří se proslaví a jiní ne. Zmíňme například dvojici básní *Svatý Šebestián*, která popisuje útrapy Šebestiána, který byl po smrti prohlášen za svatého, a *Karcinom plic*

¹⁸ Někteří z nich, např. Goethe či Einstein se velice často objevují i v pozdějších básních a bylo by velice zajímavé provést jejich podrobné srovnání. Z důvodu omezeného rozsahu práce se jimi zde však nebudeme zabývat.

popisující trápení smrtelně nemocného člověka, který se však snaží svou nemoc nepřipouštět sobě ani svému okolí, což je zdůrazněno neustále se opakujícím veršem „*At' nikdo neslyší.*“ (Tamtéž, str. 34) Oproti Šebestiánovi zemře tento muž „anonymně“, brzy bude zapomenut.

Ukažme si ještě báseň *Alexander Veliký*, která je uvozena citátem: „*Alexander veliký plakal, když se dozvěděl, že existují ve vesmíru ještě jiné světy.*“ (M. Holub, 1962, str. 25), na něž báseň tematicky navazuje a končí verši: „*Všecko jsou jenom / obyčejné světy / obyčejných životů, [...] // Neplač. / Stačí, když nebudeš / Veliký.*“ (Tamtéž, str. 26) Báseň zdůrazňuje právě skutečnost, že všichni jsme jen lidé, ať už se něčím proslavíme, či nikoliv. Sláva navíc není všechno, někdy je to právě naopak... Jak je vidno, již zde jsou navíc některé básně uvozeny různými citáty známými i neznámými, které s básněmi tematicky souvisí. S využíváním citátů se můžeme setkat téměř ve všech autorových sbírkách, a navíc také v jeho esejistických prózách.

Na tuto skutečnost odkazuje i Svozil (1971) – Holubovy básně totiž již dopředu předpokládají čtenářovu vzdělanost i v dalších oblastech, jako jsou historie, literatura a kulturní tradice jako takové, konkrétně se v Holubově tvorbě nejčastěji odráží inspirace antikou, zmiňování významných historických a jiných postav apod. Dle Svozila navíc konkrétní historické postavy Holub používá, aby jimi vyjádřil jistý charakterový rys či jiné významově ustálené prvky s nimi spjaté. S tím souvisí právě i Holubova obliba citátů – často cituje slavné osobnosti, ale jde mu podle Svozila o citáty které „*mohou nést znaky ustáleného, typizovaného výroku, mohou mít příkladný ráz.*“ (Svozil, 1971, str. 71)

Kritika socialistického režimu jako skryté téma raných sbírek

Podívejme se nyní podrobněji na kritiku režimu, která také tematicky spojuje spoustu Holubových básní. Je třeba podotknout dvě věci – za prvé, kritika se zde provádí často velice nenápadně¹⁹ a za druhé, nemusí jít nutně o socialistický režim, který je kritizován. Může jít o kritiku jakéhokoli režimu, který kdy hlásal nepravdy, omezoval lidská práva nebo bral lidem iluze či životy – ostatně Holub se často obrací do minulosti a čerpá inspiraci z dob nacistického Německa, ale například i z dob středověku, antiky apod. Avšak tehdejší bystrý

¹⁹ Na tomto místě můžeme ještě odkázat na již zmiňovanou stať Zdeňka Pešata (1994, str. 13–16), který tvrdí, že kritika režimu v tvorbě autorů kolem *Května* nebyla vždy nutně účelová. Někdy šlo spíše o prostou snahu zobrazit realitu tak, jak ji básníci vnímali, než o záměrnou, promyšlenou a rafinovanou kritiku socialistického režimu. Avšak s jakým účelem psal své rané verše Holub, si již můžeme jen domýšlet...

čtenář si kritiku jistě dokázal spojit právě se socialismem. Z některých básní přímo číší, že jde právě o socialismus, jež je kritizován – např. v básni *Greenwichský čas* je porovnáván nejen londýnský čas s naším, ale prostřednictvím něho i celý západní život se životem v tehdejší Československu: „*ale u nás, / píchačky usmolené, / u nás / je o hodinu víc.*“ (M. Holub, 1965, str. 62)

Podobně kontrastní je báseň *Brigáda*. Zde se však neporovnává Západ s Východem, může jít spíše o rozpor mezi slibovaným ideálem a krutou realitou: „*Za horama / provolávají – sláva! // Ale tady / kape se stropu, / šaty plesnivěji / v hluboké poezii / bahna.*“ (M. Holub, 1962, str. 52) Namátkou zmiňme ještě několik básní ze sbírky *Tak zvané srdce*, například báseň *Reportáž z novostavby ubytovny zachycující šed' a stejnost socialistických budov*, ale i celkově života v nich. Dále třeba báseň *Plánování*, která bravurně popisuje absurdní režimní plány – „*Budoucnost / na tři desetinná místa / přesně.*“ (M. Holub, 1963b, str. 25)

3.2.2 Specifický časoprostor

Jak jsme si ukázali výše, mnoho básní je zasazeno právě do minulosti, významných milníků, které tvořily naše dějiny a svým způsobem i naše lidství. Dodejme ještě, že specifickým obdobím, ze kterého čerpá autor nejvíce inspirace, je antika.²⁰ Mimo to je tu však další – početnější – skupina básní, jež jsou zasazeny do autorovy přítomnosti. V básních se velmi často vyskytují moderní předměty jako automobily, družice, mikroskopy apod., takže je zřejmé, že se jedná o autorovu současnost. Je však třeba básně stále chápat i v souvislosti s poezií všedního dne – některé zobrazované každodenní maličkosti se jistě dějí a děly v době, kdy básník verše psal, stejně tak jako v dobách dávných, takže někdy ani nemůžeme poznat, v jakém čase se nacházíme. Jedná se o prolnutí času dávného s přítomným dnem, jako by nám chtěl básník naznačit, že některé věci v našich životech se ani po staletích nemění...

Co se týče prostoru, i sem se promítá ona každodennost. Básně jsou totiž zasazeny do nám známých míst, např. do kuchyně, ulice, města apod. Z již zmiňované básně *Večer s protoplasmou* je například zřejmé, že se pohybujeme v prostředí blíže neurčených ulic

²⁰ Nejčastěji se v autorových básních (a to nejen v básních raných, ale i pozdních, jak si ještě ukážeme) objevují postavy Minotaura, Ariadny či Thésea a s nimi spojený motiv labyrintu, někdy také postava Sysifa.

v blíže neurčeném městě. Tím, že autor neurčí konkrétně, o jakou ulici/město se jedná, nechává na čtenáři, aby si vybavil jemu známé (všední) místo.

Vrátíme-li se k již zmiňované básni *Mucholapka*, tak už z prvního verše je zřejmé, že jsme se z hlediska prostředí ocitli v kuchyni. V závěru je však zmíněno nacistické Německo, přesouváme se tedy jak v čase, tak v prostoru. Pracuje se tu tedy opět s prolnutím přítomnosti s minulostí, které je zdůrazněno právě prolnutím známého prostoru (kuchyně) s širším, obecnějším, nám méně známým prostorem (Německo).

Pro některé básně Miroslava Holuba je navíc specifické, že je rád zasazuje do prostředí jemu dobře známých, tedy do laboratoří či nemocnic. Někde si tato prostředí jen domýšlíme, například v básni *Pokusný králik* – ačkoli zde není řečeno, že se ocitáme v laboratoři, z kontextu je nám to zřejmé. Jinde je prostředí explicitně vyjádřeno, a to např. už názvem básně: *Ambulance*, *Večer v laboratoři* nebo *V mikroskopu*. I zde se však často setkáme s časoprostorovým přenesením, např. v básni *V mikroskopu* se postupně přesouváme od konkrétně vymezeného prostředí (mikroskop) až k abstraktnosti celého světa.

3.2.3 Básnický jazyk Miroslava Holuba

Pro ranou tvorbu Miroslava Holuba je typické, že užívá takový jazyk, který je čtenářům dobře srozumitelný. Toho dosahuje tak, že užívá jednoduché větné konstrukce, často v básních napodobuje prozaizované vyprávění či různé dialogy, a především používá přímá pojmenování – věci pojmenovává jednoznačně, často bez jakýchkoli obrazných vyjádření²¹, což není pro poezii zcela typické.²² Je však třeba zdůraznit, že i přesto, že Holub užívá explicitní vyjádření, čtenářova představivost nezůstává ochuzena – na první pohled jednoznačné pojmy (často právě z oblasti vědecké terminologie) slouží autorovi často jako metafory. Obrazná pak nejsou jednotlivá slova, slovní spojení či verše samy o sobě, ale až v kontextu celé básně, tedy až po významové syntéze (o té podrobněji v kapitole 3.2.4), při které si jednotlivé „prvky“ jevu, který báseň rozebírá, spojíme dohromady; případně také po výše popisovaném časoprostorovém posunu.

²¹ Zde můžeme odkázat na podrobnější rozbor Bohumila Svozila v knize *Vůle k intelektuální poezii*.

²² Právě díky tomu však mohly být Holubovy sbírky tak hojně překládány.

Do jazykové roviny se rovněž silně promítá autorova druhá profese lékaře a vědce. Jazyk je téměř v každé básni obohacen o odborné termíny. Ne vždy musí jít nutně o vědecké termíny, mohou to být jen slova spojená typicky právě s prostředím laboratoří a nemocnic. Stačí se jen podívat na názvy některých básní – *Pathologie, Ambulance, Interna, Pokusný králik, Hra na neutrony, Elektronické počítače, Operace, Karcinom plic, Infarkt*. Pokud už autor užije obrazného pojmenování, velice často tak činí právě pomocí vědecké terminologie, uvedme např. spojení „*elektrotechnika básní*“. (M. Holub, 1965, str. 67) Zde tedy můžeme polemizovat s J. Urbanecem, který – jak jsme si uvedli výše²³ – shledává Holubovu poezii prostou jakýchkoli obrazných pojmenování.

Mohli bychom namítnout, jak je možné, že Holub užívá běžným čtenářům ne vždy známé termíny, když píše poezii všedního dne, která má být přístupná pro všechny. Troufáme si však tvrdit, že odborné termíny nezabraňují porozumění básním, o mnohých z nich už průměrný čtenář někdy slyšel nebo alespoň tuší, o čem je řeč. Případně je odborný termín užit právě jako obrazné pojmenování, které je dalšími verši konkretizováno a zpřesňováno (viz kapitola 3.2.1, báseň *Večer s protoplasmou*). A i když třeba čtenář některým termínům nerozumí, měl by být natolik zvědavý, aby si jejich význam dohledal. Navíc vzdělaný a sečtělý člověk si v Holubových verších libuje, může si vychutnávat často překvapivé asociace na první pohled neslučitelných věcí, činností nebo třeba přírodních zákonů.

Jako ukázka toho, jakým způsobem Holub termíny z exaktních věd využívá, nám poslouží část básně s názvem *Anatomie domu*, která bravurně pracuje právě se spojením něčeho, co známe z každodenního života (domu, jeho vybavení, vzhledu a života v něm) s něčím, co je zase důvěrně známé autorovi – anatomii lidského těla, jeho přirozenými i patologickými jevy.

²³ J. Urbanec, 1994; viz kap. 2.2.1

„*Hned pod ekzematickou,
oprýskávající pokožkou
frenetický šepot bab.
Svrbění.*

*Pod krovem
kornatění stárnoucího světla,
v plesnivých plicích sklepa
tuberkulóza tmy.*

[...]

*Ale pod vším kostlivěním,
v úžasném ústrojí
stolů a loží,
bdění a snů,
kamen a hrnečků
teplá tkáň života:*

*biosyntéza
nehmatatelného štěstí...“*

(M. Holub, 1965, str. 79–80)

Tato ukázka nám zároveň může posloužit k bližší analýze autorova básnického jazyka. Opět můžeme navázat na J. Urbance, který tvrdí, že jsou Holubovy verše zbaveny citovosti. (J. Urbanec, 1994) S tímto hodnocením budeme polemizovat – svůj citově zabarvený postoj vyjadřuje básník především skrze hodnotící přívlastky (př. *frenetický, stárnoucího, plesnivých, úžasném...*). Na první pohled se může zdát, že například slovo *plesnivý* je právě citově prostým, explicitním pojmenováním. Ve spojení se slovem *plíce*, které navíc slouží jako přirovnání ke slovu *sklep*, ale najednou zjišťujeme, že jde o spojení hodnotící, ve kterém vidíme i značné negativní citové zabarvení. Kontrast tvoří třetí strofa ukázky, kde máme naopak přívlastky s pozitivním citovým zabarvením (*úžasném, teplá*). Autorův jazyk tedy zdaleka není tak prostý citu, jak Urbanec naznačuje.

3.2.4 Veršová a kompoziční výstavba

Co se týče veršové výstavby, až na několik výjimek ze sbírky *Denní služba* užívá Holub volný verš a jeho básně se nerýmují. Verše jsou většinou krátké, často tvoří verš jediné slovo. Pokud je verš delší, tak nějakým způsobem odpovídá syntaktickému uspořádání. Buď tvoří verš jedna věta, případně jeden rozvitý větný člen (např. v ukázce *Anatomie domu* si povšimněme druhé sloky: první a třetí verš tvoří rozvitě příslovečné určení místa, druhý a čtvrtý rozvitý podmět s elidovaným přísudkem). Interpunkce je striktně dodržována – můžeme se domnívat, že i v tomto případě se projevuje autorova vědecká část osobnosti, která se snaží ve světě (zde v jazyce) hledat řád a poté se jím řídit. Zároveň však všechny tyto rysy korespondují s požadavkem srozumitelnosti, který udává poezie všedního dne.

Jak ve své knize podrobně rozebírá B. Svozil (1971), Holub velice často pracuje na principu analýzy, díky níž konkrétní skutečnost, situaci či problém do detailu rozebere, a následně

opět složí, syntetizuje. To můžeme vidět i u výše uvedené básně *Anatomie domu*. Autor v první řadě analyzuje dům tím způsobem, že popisuje jeho jednotlivé části – a to pomocí specifických příměrů z oblasti lékařské terminologie. Už v posledních dvou verších ukázky je naznačena opětovná syntéza, která je pak dovršena v závěru básně: „*A z pokoje do pokoje, / z buňky do buňky, / neviditelnými vlákny / koluje paměť pokolení: // domov.*“ (Tamtéž, str. 80) Až na konci tedy pochopíme, že i v takovém domě, který je popisován jako „nemocný“, můžeme nalézt štěstí – štěstí, které mohou vytvořit jedině obyvatelé, kteří si zde vytvoří *domov*. Právě slovo *domov* totiž syntetizuje veškeré v básni analyzované jevy – tedy jednotlivé nemocně působící části domu.

Velmi typické jsou pro Holuba také různé výčty.²⁴ Jedná se o syntaktický paralelismus, který je nejčastěji uvozen jedním přísudkem a v dalších verších se už proměňují jen jeho pravovalenční členy. V ukázce výše můžeme také jeden paralelismus najít, ovšem zde se jedná o případ, kdy je příslovečné určení místa *ústrojí* rozvíjeno neshodnými přívlastky připojenými genitivní vazbou (*stolů a loží, bdění a snů, kamen a hrnečků*). To je také důvodem, proč Holub ve svých verších nejhojněji užívá substantiv. Na otázku, proč užívá Holub výčtů tak často, se přikláníme k odpovědi B. Svozila – jedná se svým způsobem o zobrazení uspořádanosti světa. V tomto způsobu vnímání skutečnosti spatřujeme opět podobnost s vědeckým pohledem na svět.

Někdy využívá Holub i vizuálních možností verše, např. v básni *Nošení uhlí* ze sbírky *Denní služba*, sestávají tři po sobě jdoucí verše ze slova „poschodí“, každý další verš je více odsazen. Opticky tedy vytváří právě schody a obohacuje tím jeden z motivů básně o vizuální prvek. Velmi často je pak odsazení využito při zmiňovaném vyjmenovávání různých výčtů.

Specificky pracuje Miroslav Holub také s **kompozicí**. Kromě již zmíněných výčtů, se jedná o další kompozičně-syntaktické jevy, např. opakování slov nebo celých veršů, významovou podobnost nebo naopak kontrast po sobě jdoucích veršů, slok nebo dokonce celých básní. Všechny tyto kompoziční postupy jen umocňují význam básně, např. v básni *Dobytí pólu*: „*Kroky. / Kroky po dláždění, / po parketách, / po betonu, / po věčném ledu. // Kroky*

²⁴ Svozil pro ně užívá různé termíny jako *syntaktické vyhrocení* či *holubovská krajnost*. Zabývá se jimi velice podrobně, proto je zde zmiňujeme už jen krátce. Přesto je nutné si uvědomit, že se jedná o další významný rys autorského stylu, se kterým se budeme setkávat i v dalších sbírkách.

s ruksakem na zádech. / Kroky se sluncem / těsně nad hlavou.“ (M. Holub, 1962, str. 19) Opakování slova *kroky* společně s variací jednotlivých povrchů, po kterých se kroky pohybují, kladou důraz na motiv cesty (vedoucí k dosažení určitého cíle – zde konkrétně jižního pólu), se kterým se v básni pracuje.

Co se týče strof, stejně jako u veršů tvoří většinou jednu strofu také jeden významově ucelený prvek. Často se jeden verš či jedna strofa rovná jedné popisované skutečnosti. Např. ve výše zmíněné ukázce z *Anatomie domu* tvoří první a druhou strofu vždy jedno konkrétní popisované místo přirovnávané k (nemocné) části těla (fasáda k ekzematické pokožce, plíce k tuberkulózním plicím). V další strofě ukázky – která je mimochodem také založena na kontrastu – je pomocí typického výčtu zachycen motiv štěstí. Poslední strofou autor čtenáře vede právě k významové syntéze předchozího výčtu – k pochopení celku básně, je proto od předchozí oddělena.

Pro ukázkou toho, jak autor pracuje s podobností i kontrastem jednotlivých básní, krátce navážeme na již zmiňovanou sbírku *Achilles a želva* a kompoziční propracovanost její druhé části. Dvě po sobě jdoucí básně spolu často tematicky souvisí, zároveň mezi nimi cítíme i jistý rozpor. Srovnajme z tohoto hlediska básně *Michelangelo staví průčelí San Lorenza* a následující *Pět minut po náletu*. Obě pojednávají o určité stavbě, ať už světově známé či naopak anonymní. Kontrast tvoří skutečnost, že první z nich pojednává o budování, druhá naopak o zániku. První z básní dále popisuje nedokončení stavby jako marnost a zbytečné plýtvání doslova *krvavým potem*, zkrátka jej explicitně popisuje jako katastrofu. Oproti tomu druhá z básní popisuje zdánlivě prostě, bezcitně mnohem větší katastrofu – zbořený dům krátce po náletu, do kterého se dostáváme prostřednictvím bezejmenné přeživší a loučíme se s jejím zničeným domovem, životem, mrtvými blízkými. Avšak přestože doslovně se nemluví o žádném zármutku, slzách, krvi nebo potu, cítíme, že je utrpení vyjádřeno „jen“ v náznacích, které nakonec působí ještě mnohem truchlivěji: „...*strnula nad propastí. // Neboť tady / končil svět.*“ (M. Holub, 1962, str. 42) Jedná se tedy o variaci stejného motivu ve dvou po sobě jdoucích básních.

3.2.5 Neosobní lyrický subjekt

K „neosobnosti“ Holubovy poezie už se taktéž vyjadřovali literární teoretici, jež jsme zmiňovali výše. Na tomto místě si tedy jen zopakujeme, že z autorových básní je zřetelný

určitý odstup. Básně nejsou psány v ich-formě (až na několik málo výjimek ze sbírky *Tak zvané srdce*), nýbrž nejčastěji bývá popisována nějaká skutečnost v er-formě. Na první pohled proto nemáme pocit, že by nám autor skrze lyrický subjekt v první osobě nabízel určitý postoj. Touto skutečností se ostatně zabýval i Svozil, který říká, že se zdá, jako by básně jen „suše“ popisovaly skutečnost, zobecňovaly... Vzápětí však dodává, že „*básníkův postoj je takový, jaký ráz má skladba básně.*“ (1971, str. 83) Vhodnějším pojmenováním Holubova lyrického subjektu je tedy dle našeho názoru „nadosobní“. Z většiny básní cítíme, jako by byl *nad věci* a jednotlivé situace zpozvzdálí hodnotil. Často pak také cítíme, že nám autor předává určitý názor, ale provádí to velmi nenásilně – nemáme pocit, že si od něj necháme poroučet, nýbrž že si s jeho pomocí sami uvědomíme, co je správné. I tato nadvláda nad skutečností je dle našeho názoru něčím, čeho je schopna jen intelektualita, což ostatně nakonec dodává i Svozil.

V některých básních autor používá všeobecného *my* – myslí se tím většinou *my, lidé, lidstvo*. Jen výjimečně se pak autor do této množiny nezapočítává a vytváří podmět *oni*, což je patrné např. v již zmiňované básni *Nejhlubší moře světa* nebo v básni *Ambulance: „Přinášejí rozdrčené prsty, / spravte to, doktore, [...] / idioti.“* (M. Holub, 1958, str. 62) Cítíme, že je autor ochoten započítat sám sebe k množině ostatních lidí jen v tom případě, že se jedná o lidi rozumné, lidi jednající eticky správně. V některých básních můžeme taktéž vnímat polaritu *my* versus *oni*, přičemž *my* znamená lékaři nebo vědci a *oni* znamená pacienty nebo laiky.

Na závěr dodejme, že autorův postoj bývá nejvíce patrný z básní, kde se objevuje oslovení ve druhé osobě množného čísla – zdá se nám, že k nám skrze oslovení promlouvá sám básník, a že na konkrétní verš/promluvu klade velký důraz. Např. v básni *Pokusný králík: „Víte i přes ty bobky, / kousíček je v něm Promethea.“* (M. Holub, 1958, str. 60) Nejčastěji takovou naléhavost nalézáme v básních, ve kterých se autor vyjadřuje k lékařské či vědecké etice (problematika zneužívání vědeckých poznatků k válkám a násilí apod.), ve výše zmíněné básni jde konkrétně o autorem mnohokrát opakovaný soucit s laboratorními pokusnými zvířaty.

3.3 Sbírký motivované fotografiemi

Sbírka *Zcela nesoustavná zoologie* byla vydána jako verše k fotografiím Květoslava Příbyla. Ke sbírce *Kam teče krev* pořídil fotografie Jan Pařík, zde se navíc jedná o fotografie prostředí Holubovi tak blízkého – prostředí laboratoří a nemocnic. Jsme toho názoru, že pokud by se měla vybrat sbírka, která Miroslava Holuba a jeho autorský styl vystihuje ze všech nejlépe, tak by to byla právě *Kam teče krev*. Proč? To si ukážeme dále.

3.3.1 *Kam teče krev*

Všechny znaky autorského stylu, na které jsme zatím upozornili, lze nalézt také v této sbírce. Doplnění sbírky o fotografie z řekněme až *holubovsky typických* prostředí (nemocnice, lékařské ordinace, výzkumné laboratoře apod.) některé rysy navíc zdůrazňuje. Vybrali jsme báseň, která je z našeho pohledu jednou z nejtypičtějšých, a tou je báseň *Trápení*. Dodejme, že báseň je doplněna dvěma fotografiemi: injekce a části mrtvého zvířecího tělíčka. (Příloha č. 1 a 2) Citujme si tu alespoň část z básně:

*„A ošklivá zvířátka po smrti po kouskách
pustíme proběhnout se po bílé pustině
papírové elektroforézy [...]
A nesmírné oko ošklivého zvířecího
pánaboha pozoruje každý jeho krok
dalekohledem mikroskopu

A kousky zvířátek jsou spokojeny
jako kytky v květináči,
jako kořata na dně rybníka,
jako buňky před počítím.
No a já se na nic neptám
a nikdo se na nic neptá.
Nikdo se pochopitelně neptá,
Jestli zvířátka raději nechtěla žít vcelku,
[...]*

*No a já se na nic neptám
a nikdo se na nic neptá,
Protože je to úplně zbytečné,
Pokusy se daří a pokusy se nedaří,
Jako všechno na tomto světě,
v němž pravda postupuje
jako skvělý stříbrný buldozer
[...]
Jako všechno na tomto světě, [...]
Kde jsem potkal lidi, kteří by položili
svůj život, a lidi, kteří by položili
hlavu do dlaní,
Kde koneckonců potkávám sám sebe
na každém kroku.“
(M. Holub, 1963a, str. 14–17)*

Začneme tím, co je nejočividnější jak v této básni, tak v celé sbírce, a tou je právě laboratorní prostředí – prostředí, které bylo Holubovi každodenní všedností, a které nejen že čtenáři přibližuje, ale především skrze něj pokládá závažnější otázky. Jde o otázky etické: zpočátku jde o otázku pokusných zvířat, kterou však autor nebere na lehkou váhu, naopak – naléhá na čtenáře, aby se skutečně pozastavil nad bezbrannými tvorečky dennodenně vražděnými

ve výzkumných laboratořích. Vede nás k zamyšlení, zda je to opravdu nutné. Avšak dále tu opět můžeme narazit na motiv hledání pravdy. Neustále se opakující verše *no a já se na nic neptám / a nikdo se na nic neptá* v nás totiž postupně vyvolávají pocit, že může jít i o obecnější problém, a to problém toho, že člověk často bez otázek dělá, co se mu řekne, aniž by se ptal, proč to má dělat; případně dělá, co musí, i když to znamená i něco jiného obětovat. V závěru pak máme pocit, že je kladen důraz na skutečnost, že nic není černobílé, nikdo a nic není jen *dobré* nebo *špatné*. Někdy se daří a jindy ne. Někteří lidé jsou ochotni *položít život*, bojovat, jiní se zbaběle vzdávají a ztrácejí naději. Často také záleží na situaci, ve které se zrovna ocitneme...

Jak je to s lyrickým subjektem? Zpočátku máme pocit, že je jen neosobně popisována nějaká skutečnost – trápení zvířat v laboratoři. Lyrický subjekt je zdánlivě „nad věcí“. Pak se však jeho perspektiva promění a zjistíme, že tu máme první osobu singuláru – *já se na nic neptám*. Najednou vnímáme báseň naléhavěji, dokážeme se vžít také do trápení vědce, který musí rozhodovat o nevinných životech. Přestože tvrdí, že se na nic neptá, že je mu to vlastně jedno, celkové ladění básně nás přesvědčuje o pravém opaku.

Za zmínku stojí také kompozice: časté opakování některých dvojverší, veršů nebo časté anafory vytváří jakési napětí, zdůrazňují naléhavost sdělení. Opakování je někdy spojeno s výčtem, např. výčet přirovnání, jak moc jsou mrtvé *kousky zvířátek* spokojeny – všechna přirovnání na nás výstražně křičí, že rozhodně spokojeny nejsou. Ztrojení přirovnání jako by nám říkalo: „Čtenáři, pozor! Sem je kladen důraz, čti pozorně.“

Znázornili jsme si tedy opět typické rysy autorského stylu, které nás provázely již v předchozích sbírkách. Cítíme však, že některá témata a motivy jsou v této sbírce oslabena, např. inspirace historií se zde již téměř neprojevuje (až na typickou inspiraci antikou, opět se tu objevují postavy Minotaura, Ariadny, Thésea, Sisyfa). Kromě nich zde ani žádný velikán historie explicitně nevystupuje, výjimkou může být báseň *Velký a silný*, která však spíše, než že by narážela na konkrétní historickou postavu, snaží se zachytit spíše typ člověka²⁵, který se cítí být neporazitelným a nesejde mu na prolité krvi: „*Trochu krve víc nebo míň, řekl [...] / On to byl, kdo zvítězil u Kartága, / Čistý jako mapa zbytečné bitvy [...]*

²⁵ Ovšem jak jsme si mohli všimnout – a ostatně o tom hovořil již B. Svozil – i ve sbírce *Achilles a želva* šlo často o znázornění typizace nějakého charakteru skrze konkrétní postavu.

/ Všichni klopili hlavy, [...] / A jenom trochu krve / na zemi / plakalo. “ (M. Holub, 1963a, str. 39)

Na závěr však zdůrazněme, že nejčastěji se v této sbírce řeší již zmiňované etické otázky, konkrétně jde často o lékařskou etiku: „Někteří vědí kolik, ale přesto / měří vždycky znovu a znovu // Někteří na to myslí a jejich ruce / se trochu chvějí, [...] / A z velmi mnoha těchto / chvějících se rukou / Je pak / veškerá pevnost / a jistota světa.“ (M. Holub, 1963a, str. 61–69)

3.3.2 Zcela nesoustavná zoologie

I v této sbírce bychom si na jednotlivých básních mohli ukazovat již zmiňované rysy, zaměřme se tedy více na to, čím je tato sbírka specifická, co má oproti ostatním navíc. Stejně jako u souboru *Kam teče krev* jsou to fotografie. Oproti předchozí sbírce, kde byly veškeré fotografie z prostředí laboratoře či nemocnice, zde se více projevuje každodennost života mimo tato prostředí. Fotografie Květoslava Příbyla zachycují všední okamžiky, se kterými se můžeme běžně setkávat – nejčastěji jde o přírodu, zvířata, několik fotografií znázorňuje také lidi. Fotky jsou však doplněny o Holubovy verše, které jim dodávají další, hlubší prvek – nutí čtenáře k zamyšlení nad někdy dost překvapivými souvislostmi. Vnímáme, že sbírka *Kam teče krev* byla doplněna fotografiemi, kdežto ve *Zcela nesoustavné zoologii* je to spíše naopak – fotografie jsou obohaceny o verše. Mimoto se se spojením textu a obrazu také experimentuje: básně jsou často zakomponovány přímo do fotografií, jde tedy o koláže. Například v básni *Koza a svět* jde o spojení koláže a kaligramu (Příloha č. 3), báseň *Setníkův stín* je kaligramem napodobujícím sousední fotografii. (Příloha č. 4) Verše zkrátka osobitým způsobem dotvářejí krajinu fotografie. Obrazový materiál navíc čtenáři dopomáhá utvořit si konkrétnější představu o časoprostoru básně.

Taktéž témata básní se inspiroují fotografiemi, nejde však o prvoplánovou přírodní lyriku, jak by se mohlo podle některých obrázků zdát. Podívejme se z tohoto hlediska například na báseň *Země večer*. Fotografie neznázorňuje o mnoho víc než zalesněný kopec a louku pod ním. (Příloha č. 5) Holub ji přesto dokázal spojit se zcela nečekanou souvislostí, a to s motivem utrpení pokusných zvířat: „Jednou večer jsem pohladil Zemi / po hřbetě. // Bylo cítit kamennou páteř / nesoucí hlavu hvězd. // Zhlobky bylo cítit / bezmocné chvění / pokusných králíčků“ (M. Holub, 1963c, str. 12)

Zdůrazněme, že ve většině básní se objevuje leitmotiv zvířat žijících v zajetí. Můžeme si jen domýšlet, zda jde jen o soucit a vyjádření lítosti nad bezmocnými tvory, se kterými si člověk dělá, co se mu zlíbí, nebo se jedná o alegorii, díky níž přirovnává život v socialistickém Československu k životu zvířete v kleci. Nejspíš jde o obojí. Nejvýrazněji vnímáme kritiku režimu v básni *Z čeho se skládá páv?* – „*Páv se skládá z hlavy, z korunky a pavího oka. / Jestliže jsou žáci zvědaví, přidáme krk / a ještě jedno paví oko. [...] // V každém případě zapřeme žákům zadek. // Neboť jak by si pak mohli vážit páva?*“ (Tamtéž, str. 24) Tyto verše můžeme chápat jako režimní snahy prezentovat sama sebe jen v tom nejlepším světle a všechno to, co není tak „růžové“ skrývat. Přidávání dalších pavích ok (tedy toho, na co můžeme být pyšní) má pak zastřít právě existenci ne tak dokonalých skutečností...

4 Sbírkky vydané po r. 1968 – deziluze a „vystřízlivění“ z optimismu sbírek raných

Na úvod této kapitoly si vypůjčíme srovnání Richarda Svobody, který ve svém příspěvku na literárněvědné konferenci 37. Bezručovy Opavy porovnává dvě Holubovy básně – *Tramvaj v půl šesté ráno* z debutové sbírky *Denní služba* (1958) a básně *Tramvaj v půl šesté večer* ze sbírky *Ačkoli* vydané nedlouho po srpnové okupaci, v roce 1969. O první z nich můžeme říct, že ještě „tvárně i tematicky do značné míry konvenuje básnické produkci z první půle 50. let.“²⁶ (R. Svoboda, 1995, str. 81), druhá se té první až vysmívá, je „nepochybně zachycením dramatického traumatu, který část českých spisovatelů zažila ve chvílích obnovování dějinné, ideové i literární kontinuity.“ (Tamtéž, str. 80) Již z těchto slov je zřejmé, že druhá z básní znamená „obrat o tři sta šedesát stupňů“ – nebo slovy Svobody o *dvanáct hodin poezie* – od neutuchajícího optimismu k hořkému zklamání a deziluzi. Od optimistického popisu tramvaje jako místa pokroku, kde se mohou střetávat lidé všech vrstev, až k zobrazení tramvaje jako „červeného projektilu zadřeného v oku zduřené muly města“ nebo chodníků „zavalených mazem marnosti“. (Tamtéž)

4.1 Celkové ladění básní – pocity zklamání a rezignace

Jak tedy bylo naznačeno, počínaje sbírkou *Ačkoli* se výrazně mění celkové vyznění Holubových básní. Zcela jistě na to měla určující vliv srpnová okupace v roce 1968 a s ní spojené opětovné utužování uvolněných poměrů let šedesátých. Je jasné, že relativní volnost, kterou autoři postupně nabývali, nyní opět ztrácí, a tak je přirozené, že mnoho z nich na tuto skutečnost reaguje. Připomeňme si, že Miroslav Holub se navíc podílel i na formulaci manifestu *Dva tisíce slov*. Sbírkou *Ačkoli* se tak autor distancuje nejen od politického režimu, ale také od některých rysů své tvorby (především opakujících se motivů), které jsme si popsali výše jako typické pro jeho rané sbírky – nově v různých podobách zobrazuje veškeré své zklamání.

Doložme si to konkrétně na básni *Okysličování*. V úvodu je zobrazena rezignace člověka na režimní nikdy nevyplněné, vyprázdňené sliby a lži: „*Proces probíhá / jedním uchem dovnitř,*

²⁶ Dodejme, že i tento soud je zjednodušující, neboť jak jsme si ukázali výše, Holub se od monotónní prorežimní poezie již v raných sbírkách odvrátil a vytvořil si svůj vlastní, osobitý styl.

/ druhým uchem ven, / mozek mele otrávené zrní / [...] // Rosteme, popelavíce.“ (M. Holub, 1969, str. 20) Obrovskou skepsi, kterou autor pocítuje, vyjadřuje tím, že nevěří planým slibům mocipánů, ale zároveň přestává věřit i v pokrok lidstva: „*No nic. // Zlato nebude. Kámen mudrců / není v plánu.*“ (Tamtéž) Taktéž zobrazuje zdrcený národ, jež v sobě již pohřbil veškerou naději, rezignoval a plány na jakékoli zlepšení se odkládají na neurčito: „*Nemajíce slov, tleskáme. // A uvnitř, / uvnitř této retorty z lidské kůže / se usazuje velká socha popela / [...] / prázdné popelové praslovo / Potom Potom Potom Potom.*“ (Tamtéž, str. 21) Co si však autor ze svého dřívějšího stylu ponechal, je jeho typické vyjadřování pomocí vědecké terminologie (např. v této básni nalézáme výrazy *kysličníky mlčení* a *hydroxidy rezignace*).

Pochmurné ladění má i mnoho básní ze sbírky *Naopak*, a to především v první části *Stručné úvahy*, jejíž básně psal Holub již počátkem sedmdesátých let.²⁷ Ačkoli zde není zklamání vyjádřeno tak explicitně jako v předchozích dvou sbírkách, přesto s ním autor již zde často pracuje – př. báseň *Stručná úvaha o dětství*, která vyjadřuje veškeré nostalgické vzpomínky na dětství. Zdá se nám, jako by autor považoval dětství za jediné období života, kdy může být člověk šťasten, a to proto, že ještě nechápe složitý, absurdní a bezcitný svět. V dospělosti už tyto skutečnosti člověk „prohlédne“: „*...máme za to, / že [...] domek ochraňuje před nepohodou a / že slavík oblažuje zpěvem a pohádkami. // Máme za to. Ale asi to tak není. // Neboť bezmezná je prázdnota domků, bezmezná / dravost slavíků...*“ (M. Holub, 1982, str. 17) Báseň je založena na kontrastu šťastného dětství a již ne tak šťastné dospělosti. Beznaděj je vyjádřena jednak explicitním lexikem, jednak částečně přirovnáváním – např. slavíci mohou představovat všechny lidi, kteří se k nám chovají naoko mile, ale ve skutečnosti jim jde jen o vlastní prospěch.

Ve sbírce *Naopak* můžeme opět nalézt spoustu básní vyjadřujících kritiku nejen režimu, ale také lidí jako takových – lidí buď lhostejných, rezignujících, nebo lidí poplatných režimu. Například v básni *Stručná úvaha o očích* jde konkrétně o zobrazení udavačů: „*...andělé apokalypsy / mají / velmi malé oči. Ale zato mnoho. / Jedno malé očko v každé klíčové dírce. / Někteří [...] mají dokonce tak malé oči, že se do nich nevejde ani / kousek / člověka.*“

²⁷ Sbírkou *Stručné úvahy*, která měla být opět sbírkou veršů doprovázejících fotografie, však nakonec nemohla být vydána, proto jsou některé její básně zařazeny až do první části sbírky *Naopak* z roku 1982

(M. Holub, 1982, str. 30) Autor v této básni pracuje s odlidštěním, které staví do protikladu k lidskosti, konkrétně zobrazuje udavače jako nelidské. Povšimněme si však, že se tu stále setkáváme s typickým rysem autorského stylu, který už známe z raných sbírek – metonymicky zobrazit komplexní problém prostřednictvím úžeji specifikované skutečnosti (zde konkrétně oči v různých klíčových dírkách symbolizují „vševídnoucí“ udavače).

4.2 Báseň jako obrana proti bezpráví a prázdnotě

Sbírka *Ačkoli* je specifická tím, že se v ní střídají básně s krátkými útvary na pomezí poezie a prózy. Bohumil Svozil je nazývá *lyrickými mikroeseji*. (Slovník čes. literatury po roce 1945, heslo *Miroslav Holub*) V nich se Holub zamýšlí nad samotným básněním a nad tím, jak je poezie propojená s motivy jako svoboda, prázdnota nebo samo bytí. Je vidět, že autorovi již nestačí popisovat každodenní situace, běžné věci – a to ani v případě, že jejich prostřednictvím připomíná nějaké přesahující, vážnější záležitosti. Nyní se zamýšlí nad abstraktnějšími skutečnostmi, nad samotnou podstatou lidské existence a s ní spojenými problémy. Díky tomu někdy pracuje i s abstraktnějšími pojmy, což u něj do této doby nebylo obvyklé.

Dozvídáme se, že Holub chápe báseň jako jediný možný nástroj proti bezpráví, útlaku a lidské hlouposti: „*ačkoli svět básně je bezútešný, rodí se z bezútešnosti a zaniká v bezútešnosti duchovních dějin, [...] přece jen je báseň jediný meč a štít.*“ (M. Holub, 1969, str. 17) Báseň je zbraní i obranou proti prázdnotě. Dále ale zpřesňuje i pojem prázdnoty: „*Mezihvězdný prostor není prázdny, ale není hroznějšího prázdna než rozpadlý příbytek. A než zplanělá myšlenka.*“ (Tamtéž, str. 27) Prázdnota je horší tam, kde jsme na ni dříve nebyli zvyklí. Jinými slovy: když jsme okusili naději, která náhle zmizí, zbude nám po ní větší smutek než tam, kde naděje nikdy nebyla.

Dále truchlí básník nad ztracenou svobodou, ale zamýšlí se i nad samotným významem svobody: „*Svoboda není návratem do prázdna, ale bytím v úplnosti.*“ (Tamtéž, str. 69) A v posledním mikroeseji se opět vrací k významu básně. Báseň může být hrou, individuálním prožitkem, ale i nástrojem režimu. Ale zároveň „*je báseň pořád ještě nejvšeobecnější garancí, že se dá ještě vůbec něco dělat.*“ (Tamtéž, str. 75)

Mikroeseje nás však zajímají i z dalšího důvodu. Právě na tomto místě totiž Holub ustanovuje další významný rys svého autorského stylu, a to střídání a prolínání poezie s prózou, s nimiž bude od této chvíle experimentovat v téměř všech²⁸ svých dalších sbírkách. Například již v další sbírce *Beton* se mezi básněmi objevují *Nápisy na zdech* – jak název napovídá, jedná se o nápisy na zdech, které autora při pobytu v New Yorku zaujaly natolik, že je zařadil do své sbírky. Ve sbírce *Naopak* můžeme zase nalézt krátké útvary na pomezí poezie a prózy, které by se daly charakterizovat jako básně v próze. Přechod od poezie k próze je navíc prvním krokem směrem k postupné proměně Holubova básnického výrazu – verše se stávají delší, ne vždy již korespondují se syntaktickými strukturami. Jak si ukážeme dále, nově se zvrstňuje i významová mnohoznačnost.

4.3 Prvky absurdity

Všechny pocity deziluze, zklamání, beznaděje a hořkosti ústí ve snahu autora postihnout absurditu světa a lidského jednání. Jak toho dosahuje? Především onou významovou mnohoznačností – oproti vyjadřování dostupnému a pochopitelnému většině čtenářů, které používal v raných sbírkách (především díky explicitním vyjádřením), nyní pro zdůraznění absurdity užívá mnohoznačná, někdy záměrně neslučitelná spojení. Některé básně také tematizují samu absurditu, ale musíme si uvědomit, že autorovi – a ostatně spouště dalším lidem – v té době nemusela dávat smysl ani každodenní realita. Proto se tuto absurditu snažil básník postihnout i ve své tvorbě, a to právě pomocí abstraktních či mnohoznačných vyjádření, či samotným motivem nesmyslnosti.

Znázorněme si to na básni, již Holub nazval příznačně *Bez názvu* (takže ani název nám nemůže napovědět, o čem by báseň mohla být). „*Zjistě můžeme číst v kopřivách a / pojídat Marcela Prousta / [...] // Zjistě můžeme odtéct nejmenší dírkou / v koňském kaštanu.*“ (M. Holub, 1969, str. 73) Těmito asociacemi, nás Holub jen utvrzuje, že i přes relativně explicitní pojmenování dokáže čtenářovu představivost pořádně zaměstnat. Osobně vnímáme, že tato báseň totiž nemusí zobrazovat jen absurditu doby. Všimněme si anafory *zjistě můžeme*, která dává básni pozitivní nádech. Protože ve chvíli, kdy už nic jiného nemůžeme, naši vlastní tvořivost a fantazii nám nikdo nevezme. Oklikou se tedy vracíme

²⁸ Kromě sbírky *Syndrom mizející plíce*.

zpět k předchozí podkapitole a Holubovu výroku, že báseň je to jediné, co nám zbývá, když už nemáme jiné prostředky pro vyjádření svého názoru.

Velice kreativní hru se zvukovou podobou jazyka, ale i s jeho významem můžeme sledovat také v básni *Nebe* ze sbírky *Beton*: „*Sten tane / v tenatech antén. / Víc nic. Ani to ne. // Sten klenby / v tenatech antén / tone. // V tenatech antén / se klene / nic / ani to ne.*“ (M. Holub, 1970, str. 28) Zároveň opět vnímáme, že básník skrze „obyčejný“ pohled na nebe přes antény upozorňuje na větší problém. Antény mohou představovat vše, co dělá náš život jen bezútěšným a jednotvárným údělem, vše, co se tváří důležitě a ovládá naše životy, ale ve skutečnosti na tom vůbec nezáleží – a právě v záplavě této absurdity se ocitáme.

4.4 Náhled na celkový vývoj lidstva ve sbírce *Beton*

Ve sbírce *Beton* se autorova skepse explicitně promítá i do vnímání života celého lidstva, nereaguje již jen na bezútěšný život v Československu po srpnové okupaci. Pocity zklamání přenáší také na šedivý a uspěchaný život velkých měst po celém světě. To si můžeme domýšlet již z podtitulu sbírky: *verše z New Yorku a z Prahy*²⁹. V podtitulu sice stojí New York, avšak nejde striktně jen o něj, pouze byl autorovi inspirací, jelikož zde sám nějaký čas žil. Jak šedivý, jednotvárný a až nelidsky odcizený a prostý citu mu život ve velkoměstě připadá si můžeme snadno ukázat na básni nesoucí stejný název jako celá sbírka (mimoto si všimněme, že autor stále hojně pracuje s opakováním a výčty):

„Šedivá vulkanická hvězda:
stíny z betonu, zem z betonu,
nebe z betonu, strom z betonu,
houpačky z betonu, něha z betonu.

*Stěny z betonu. Myšlenky z betonu.
Sperma z betonu. Vlasy z betonu.
A když se pohlídáme, drolí se písek.“*

[...]

(M. Holub, 1970, str. 27)

Stejně palčivě vnímá autor i skutečnost, že si lidé vzájemné odcizení a monotónnost života vůbec neuvědomují nebo si je ani nechtějí uvědomovat, což dokládá závěr básně *Park Avenue*: „*Deset tisíc skleněných očí vidí, / aniž by trpělo oním osudovým / zoufalstvím viděného.*“ (Tamtéž, str. 29)

²⁹ Sbíрка je specifická právě tím, že některé verše básník zasadil do prostředí amerického New Yorku. Mohli bychom tedy čekat, že budou verše z amerického prostředí kontrastem k veršům z prostředí domácího, že se sem bude promítat rozdíl vyspělého, svobodného západu a socialistického východu, ale není tomu tak.

Jedním z nejdůležitějších motivů sbírky *Beton* je právě **odlidštění** světa: přetvářka, chladné mezilidské vztahy nebo až stud za vlastní lidskost. Toho si všímáme například v básni *Bowery*. Její „hrdina“, Bowery, stojí uprostřed velkoměsta a postupně se svléká – každá vrstva oblečení může zobrazovat další roli, kterou v životě hrál nebo by mohl hrát.³⁰ Nakonec zůstává nahý, avšak lidská nahota je popisována jako něco velice odpuzivého: „... nahý, jak larva, / ve které shnil brouk, / jako potrat, jak výkal, / z posledních sil / beznehtými tupými prsty / na břicho a na zádech / hledá zip, zip na kůži // snaží se svléknout kůži, / nesmyslnou lidskou kůži...“ (Tamtéž, str. 20) Báseň můžeme chápat jako beznadějnou snahu nalézt opět sám sebe, najít v sobě alespoň kousek lidství. Ovšem odhalen sám sobě až na dřevě, Bowery (nebo kdokoli jiný) si uvědomuje, že být člověkem v tomto světě je vždy odpuzivé, prohnité a nesmyslné. Snaží se svléknout si i lidskou kůži, za kterou se stydí. Jenže stydět se za svou nahotu vlastně znamená stydět se za to, co jsme, stydět se za vlastní lidství.

4.4.1 Skeptický pohled na svět v knižně nevydaných básních

Skeptický náhled na celkový vývoj lidské civilizace však můžeme v náznacích vnímat již v Holubově dřívější tvorbě, a to v některých básních z konce roku 1968 a z roku 1969, které sice nebyly knižně vydané, ale publikované časopisecky (např. *Vesmír*, *Mladá fronta*). Do sbírky *Naopak* již zařazeny nejsou, ale soudě podle jejich názvů předpokládáme, že měly být zařazeny do nikdy nevydané sbírky *Stručné úvahy*. Jako příklad citujme část básně *Stručná úvaha o vzpouře viaduktů*³¹: „Bohužel se teď jeví, že bahno je za viaduktem / i před viaduktem, [...] // Ono snad ani není nějaké jinde. // Tunely, brány a viadukty jen lstně zakrývají / tuto trapnou okolnost.“ (M. Holub, 2018, str. 49) Jakýkoli únik z reality Československa se může jevit bezvýznamným. Protože za hranicemi se setkáme se stejným bahnem, jako před nimi (ono bahno znázorňuje vše, co je na lidské společnosti zkažené). Ani jinde ve světě tedy není všechno ideální. A možná bychom ani neměli utíkat *jinam*, ale snažit se vylepšit *tady*.

Podobné verše můžeme číst také v básni *Stručná úvaha o kravách*³², která zpočátku popisuje pocity krav, které jsou vezeny na porážku. V závěru pak čteme: „*Tehdy / litujeme* [my rovná

³⁰ Povšimněme si, že již zde tedy můžeme vnímat náznak principu divadelnosti, o kterém budeme hovořit dále.

³¹ Vyšla v časopise *Vesmír* 48, 1969, č. 7, str. 223.

³² Vyšla v časopise *Vesmír* 48, 1969, č. 4, s. 127.

se v tomto případě krávy], *že nejsme něčím jiným. / Třeba člověkem. Ovšem i toto litování je / velmi kravské. // Neboť i lidé se zabývají velmi často / politováním, že nejsou něčím jiným, / co by vědělo, / Jak uniknout.*“ (M. Holub, 2018, str. 46) Zmiňovaný lidský únik nevnímáme jako únik ze socialistického Československa, ale více jako únik jakémukoli lidskému údělu, únik z reality vlastního života. Domníváme se tedy, že srpnová okupace sice významně přispěla k proměně autorova vidění světa, ale jak jsme si ukázali, tak svou skeptickou kritiku nesměřuje jen proti socialistickému režimu v Československu, ale celkově proti člověku a společnosti kdekoli na světě.

5 *Theatrum mundi* jakožto interferon Holubova díla

V roce 1986 vydal Miroslav Holub sbírku *Interferon čili O divadle* (dále jen *Interferon*), ve které se nejvýrazněji projevuje další, nový rys jeho stylu – inspirace tzv. metaforou *theatrum mundi*. Pravdou však je, že určité náznaky tohoto rysu můžeme vysledovat již v předchozích sbírkách, především ve sbírkách *Ačkoli*, *Beton* a *Naopak*.

Co je to vůbec *theatrum mundi*? Do češtiny bývá tento termín někdy překládán jako princip teatrálnosti či divadelnosti. Toto spojení bývá definováno jako metafora, alegorie či fenomén, kde je svět a lidský život v něm přirovnáván k divadelní hře. Člověk tedy hraje pouze role, které jsou mu přisuzovány ať už nějakou vyšší silou (Bohem, osudem, štěstěnou apod.) okolím (společností a jejími normami) či sebou samým. (B. Urbanová, 2009)

Nemůžeme se proto divit, že se tímto principem inspiroval i Miroslav Holub. Pocity hořkosti a zklamání z vývoje politické situace u nás, ale i ze směřování celé lidské společnosti lze principem teatrálnosti výstižně vyjádřit. Autor tento princip navíc ještě umocňuje tím, že lidé často přirovnává nejen k divadelním hercům, ale přímo k loutkám. Vykresluje tak spíše satirický, místy až groteskní obraz člověka, jenž nemá osud ve svých rukou, nýbrž ho řídí něco nebo někdo „tam nahoře“, někdo, kdo tahá za nitky. Holub může tímto způsobem vhodně postihnout pocity marnosti lidského počínání, snadnou ovlivnitelnost a manipulovatelnost. Proměnami rolí lze vystihnout úpravu reality či pravdy podle vlastních záměrů či jednoduše lidská přetvářka – jelikož hrajeme pro každého jinak, jak se nám to hodí, a to ať už si to uvědomujeme, či nikoliv. Život je pak znázorněn jako vědomě či nevědomě hraná hra. Fakt, že má představení začátek a konec (stejně jako život) navíc klade důraz na pomíjivost času a s ním i lidského života.³³

Inspirací bylo Holubovi absurdní drama, které všechny výše zmíněné pocity syntetizuje v nesmyslnost skutečnosti. Konkrétně se zmiňuje inspirace Samuelem Beckettem, jakožto nejvýznamnějším představitelem absurdního dramatu (B. Svozil, Slovník české literatury po roce 1945, heslo *Miroslav Holub*). Kromě něj však vnímáme podobnost také například s Holanovou sbírkou *Noc s Hamletem*, a to podobnost formální, jelikož se zde taktéž částečně prolíná poezie s dramatem (ačkoli v *Interferonu* tvoří poezie a dramata samostatně

³³ Tato skutečnost může být chápána také jako jedna z prvních náznaků autorova vyrovnávání se se stářím.

oddělené texty, kdežto v *Noci s Hamletem* se prolíná poezie s dramatem v textu jediném – konkrétně jde o dialogy postav Orfea a Eurydiky, které jsou zakomponovány v básnickém textu).

5.1 *Theatrum mundi* ve sbírce *Interferon čili O divadle*

Sbírka *Interferon* je rozdělena do čtyř částí. První z nich, *Biologické básně*, mají ještě nejbližší k předchozím sbírkám. Je to jediná část, ve které nalezneme pouze veršové uspořádání. Další část, *K teorii divadla*, pak obsahuje mimo několika úvodních básní drobné útvary na pomezí poezie a prózy, které můžeme nazvat básněmi v próze.³⁴ Třetí část, *Veselé příhody loutek*, pojednává o osudech pimprlat, které autor staví do absurdních situací, ale pomocí nichž také alegoricky až hyperbolicky zobrazuje groteskní absurditu světa, ve kterém žijeme. Název poslední části, *Konce her*, napovídá, že básně tu byly vystřídány divadelními hrami, přesněji řečeno mikrodramaty.

Co mají všechny části společné? Za prvé je to právě princip divadelnosti, který se promítá do celé sbírky, i když v první části je ještě oslaben. Většina básní je totiž založena na situaci, ve které je někdo – často explicitně loutky – ovládán něčím (situací, v níž se nachází, tím, co se sluší nebo třeba očekáváním publika/společnosti) případně někým jiným (principálem, hlasem z amplionu apod.). Za druhé pak všechny části sbírky pojí ona absurdita, kterou jsme mohli pozorovat již v předchozích sbírkách, avšak *Interferon* je – jak si ukážeme dále – na ní přímo založen.

Již poslední z *Biologických básní* s názvem *Interferon* čtenáři může napovědět, jakým způsobem celou sbírku chápat: „*Jakož i buňky infikované virem / vysílají signál po vůkolí a obrany / jsou zmobilizovány a žádný další virus / nemá té chvíle šanci k uhníždění / a změně osudu. Tento jev pak / nazývá se interferencí.*“ (M. Holub, 1986, str. 34) Lze tedy rozumět, že celá sbírka – ne-li samo básnění – je pro autora (a může být i pro čtenáře) jedinou

³⁴ S nimi se pojí explicitní zmínka Rusella Edsona v názvech některých básní (první zde, druhá pak v poslední části sbírky). Russell Edson je považován za amerického „kmotra“ básní v próze, některé jsou navíc i na pomezí dramatu. Kromě této podobnosti můžeme nalézt shodu i v obsahu Edsonovy tvorby – vystupují v ní podivné postavy stavěné do absurdních situací, ne nepodobných těm Holubovým. (Sám Edson v Holubově básni vystupuje jako muž, jenž přišel do knihkupectví vysypat z knih písmenka, načež se písmenka nalepila na něj.) O Holubově inspiraci Edsonovou tvorbou by bylo záhodno pohovořit obsáhleji (navíc když o ní v sekundární literatuře nenacházíme zmínky), avšak opět zde narážíme na omezený rozsah práce.

obranou³⁵ proti bezpráví a absurditě světa. Jak v jedné básni říká postava Markétky, „*Ale jen hra je silnější / než zatracení.*“ (M. Holub, 1986, str. 79) Podobně jako ve sbírce *Beton* je i tady zřejmé, že se autor nebrání už jen režimu a nesvobodě. Naráží na vše, co je na světě zlé, špatné: od absurdních příkazů „shora“ přes lidskou hloupost až po neschopnost smysluplně komunikovat. Všechny tyto situace zobrazuje právě prostřednictvím principu divadelnosti, a to hned několika způsoby, které si ukážeme dále.

Celá sbírka se nese v duchu divadla a všeho, co s ním souvisí. Najdeme tu motivy divadla, her, ovládnání, předstírání a přetvářky. Principu divadelnosti je uzpůsobena i kompozice sbírky – od „čisté“ poezie se postupně dostáváme k prozaičtějším útvarům, které se na konci přetřansformují do mikrodramat. Celkově bychom proto kompozici mohli označit za gradovanou, tedy alespoň co se divadelní metafory týče. Nejzajímavější jsou pro nás z tohoto hlediska poslední dvě části sbírky, a proto si je rozebereme podrobněji.

Veselé příhody loutek, jak už název napovídá, líčí osudy pimprlat, jak je sám Holub raději nazývá. I přes název a komičnost v básních zobrazovanou však příhody pimprlat veselé nejsou. Humor je v tomto případě spíše groteskní a absurdní, veselost je – stejně jako na jevišti – jen hraná. Již v první básni (která není tak úplně básní, jako spíš představením postav, podobně jako tomu bývá v úvodu divadelních her) máme charakterizovanu např. Karkulku: „*červená čepička na plavých vláskách, rodiče v zajištěném postavení, babička alkoholik*“ nebo Ježibabu: „*...taky bývala Karkulkou*“. (M. Holub, 1986, str. 71) Můžeme si tu dobře povšimnout, jakým způsobem Holub s humorem a absurditou pracuje: charakteristiky postav jsou překvapivé a pro čtenáře komické – z nám dobře známých pohádkových postav se stávají spíše jejich karikatury, které alegoricky odkazují na problémy současného světa. Mohli bychom tedy říci, že celkově se jedná o satiru na současnou společnost.

Všechny další básně této části jsou pak zasazeny do prostor divadla – na jeviště, případně do šatny, na půdu... Avšak i prostředí je často svým způsobem pokřivené, např. „*Karkulka opouští / horizontální řádkování PAL³⁶ a ubírá se / obývacím jevištním prostorem*“

³⁵ Avšak tento postoj jako takový je nám již dobře znám ze sbírky *Ačkoli* (vzpomeňme si na báseň jako *bytlí proti prázdnotě*), zde je jen vystupňován.

³⁶ Prokládané řádkování používané v analogových televizích, pozn. autorky.

(M. Holub, 1986, str. 80) Pro posílení principu divadelnosti působí básně buď jako monology postav, nebo v nich postavy hrají role, které jim byly přiděleny. Případná změna role je nepřipustná, problémem je i ztotožnění se s postavou, za což hrozí vyřazení na půdu. Přesto mají pimprlata své sny: Jeník by se jednou chtěl stát drakem, Kašpárek sní o tom, jak předstoupí před publikum a sdělí dětem slova, která mu nepředepisuje jeho role, nýbrž je pronese sám za sebe.

Konce her, jsou již skutečně koncipované jako dramata, a to i po formální stránce: najdeme zde postavy a jejich monologické i dialogické promluvy, scénické poznámky. A proč jen konce? Možná proto, že to nejdůležitější – vyvrcholení a rozuzlení se odehraje vždy až na konci příběhu. Přestože se dle názvu jedná pouze o konce her, dávají navíc smysl jako svébytné (i když absurdní) příběhy. Některé scény nám intertextově evokují jiná dramata, např. *Lenora* může připomínat konec *Maryši*, a to z důvodu podobného motivu: nešťastná láska ženy vedoucí k otravě manžela. Absurdita této hry však spočívá v neustálém opakování jediné repliky („*Ted, když víme, kde nás tlačí bota...*“). Přesto však díky popisované intonaci, mimice, a především díky činům postav tušíme, k čemu se schyluje. V tomto případě autor poukazuje na neschopnost komunikace mezi lidmi. Podobně závěrečná hra, *Tázání*, zobrazuje vyprázdňenost komunikace jako takové a neschopnost naslouchat druhým, a to prostřednictvím hospody, kam se přijde bezejmenný Tazatel zeptat na cestu do obchodu s ptáky. Všichni přítomní mu odpovídají, ale jeden přes druhého, navíc na jiné otázky, než na které se ptal. Tazatel si mezitím obchod najde sám a teprve když se vrací, přetrhne nesrozumitelné blábolení. Jeden z hostů zakončuje hru – a s ní celou sbírku – slovy: „*A vo čem jsme to vlastně mluvili?*“ (M. Holub, 1986, str. 143)

5.2 Neutuchající groteskní pesimismus

Kromě principu teatrálnosti, který jsme si popsali výše, můžeme ve sbírce *Interferon* vysledovat další nové rysy Holubovy tvorby. S nastupujícím pesimistickým viděním světa a života v něm jsme se mohli setkat již počínaje sbírkou *Ačkoli*, avšak v této sbírce je tento pohled na svět ještě zdůrazněn. Víra v lidstvo a jeho pokrok úplně zmizela. Jediné, co zůstává, je přijetí vlastního osudu. Často je však i to zobrazeno s hořkostí, např. v básni³⁷ *Jak*

³⁷ I když se v tomto případě jedná o útvar na pomezí poezie, prózy i dramatu, pro zjednodušení jej budeme nazývat básní.

jsme hráli Epos o Gilgamešovi, v níž pimprlata hrají jim přidělené role, jež dosud nehrály, a upravují hru podle příkazu principála, který vyškrtává „nemravné“ pasáže a scény rvaček, aby nekazil mládež. V závěru se praví: „*Je to holt síla, [...] Ale stejně, lepší role už nedostaneme. Nikdy.*“ (M. Holub, 1986, str. 92) Podobně můžeme citovat báseň *Žalozpěv kouzelníkův*. Pomineme-li absurdní výmluvy, proč dříve nemohl čarovat, v závěru praví: „*Já jsem vlastně ještě nikdy / nezačal čarovat. // Ale mé velké kouzlo je, / že tady ještě jsem.*“ (Tamtéž, str. 85) Kouzla máme spojena s něčím nadpřirozeným a se zázraky – a tím největším zázrakem člověka je, že může žít, a to i přes veškeré nesnáze, které život přináší. Zmíňme navíc ještě jednu drobnost. Prostředí kolem kouzelníka nám může připomínat něco, co nám je již dobře známé z raných sbírek, a to prostředí laboratoře. Představujeme si kouzelníkovu jeskyni (věž, sluj či jakýkoli jiný typický příbytek) jako laboratoř sice spíše alchymistickou, avšak stále laboratoř (s úředními výkony i pokusnými zvířaty: „*Nějaký rok jsem vyplňoval / přiznání k dani z bílých myší.*“ – Tamtéž, str. 84) Netvrdíme, že laboratoř je stále typickým prostředím Holubových sbírek, to v žádném případě. Avšak vnímáme *Žalozpěv kouzelníkův* jako nostalgickou vzpomínku na Holubovy rané básně typické právě prostředím laboratoří, pojednávající o pokusných zvířatech a víře v lidstvo.

U básně *Žalozpěv kouzelníkův* ještě chvíli zůstaneme a ukážeme si, jakým způsobem autor pracuje s humorem. Vyjmenujeme-li některé důvody, které kouzelník uvádí jako vysvětlení své neschopnosti čarovat, zjistíme, že kombinuje absurdní představy a dává tak některým činnostem či věcem úplně nový význam. Protože když *droždí potratí, tapetám narostou uši, oheň se sroluje do linolea a kouzelná hůlka se zabřezne s vysloužilým svatým* (Tamtéž, str. 83), chtě nechtě se tomu musíme smát. Smějeme se, a zároveň se podivujeme autorově schopnosti takovýmto způsobem pracovat se čtenářovou představivostí a jednotlivými významy. Nakonec si však uvědomíme, jak pokřivená je kouzelníková realita, což vede k přemítání, v jak pokřivené realitě sami žijeme. Samozřejmost, s jakou kouzelník (či autor?) o absurditách mluví, zase svědčí o jeho (či našem?) naučeném, záměrném přehlížení těchto absurdit. Protože už si na ně zvykl, staly se jeho všední každodenností.

5.3 Podobnosti s ranými sbírkami

Co z autorského stylu zůstává neměnné, je jednoznačně způsob vyjadřování, a to pomocí vědecké terminologie. Např. v jednom z mikrodramat popisuje stáří: „*omezuje se tvorba protilátek IgG, protilátky IgM reagují křížově s vlastními tkáněmi, již je tu revmatismus a nemoci kolagenu...*“ (M. Holub, 1986, str. 99)

Vraťme se ještě jednou k charakteristice postav v úvodu třetí části. Holub si i při popisu postav často pomáhá biologickými termíny, navíc se na první pohled zdá, že více než jejich charakter popisuje jejich zevnějšek (stejně jako při popisu činí biolog či vědec). Kašpárka charakterizuje takto: „*růžové šatečky s rolničkami, zejména na čepičce, velký asi dvě stopy, víceméně bez pohlaví a bez nadledvinek, znalec dobrého a zlého*“ (M. Holub, 1986, str. 71) Popis je, až na poslední charakteristiku, jen vnější. Ovšem absence nadledvinek nám přináší rovnou dvojí absurditu. Za prvé vůbec použití odborného termínu označujícího endokrinní žlázu je v případě popisu loutky absurdní. Za druhé je obecně známo, že nadledvinky produkují mnoho hormonů, které souvisí mimo jiné s emocemi. Nabízí se tedy otázka: může být vůbec Kašpárek prost emocí? Zdá se to absurdní.

Další překvapivé asociace již nemusí tolik souviset s vědeckou terminologií, jako spíše s moderní dobou. Jeník pomáhá stařenkám přes státní silnice a sbírá papír, drak je garážovaný. Kouzelníkova sluj je pak tak zaneřáděná, že v ní dochází k samovolné tvorbě menších zázraků. Tím vším nám Holub nejen dokládá, jak dokáže pracovat se čtenářovou představivostí, ale můžeme vnímat podobnost s ranými sbírkami, ve kterých se prolínaly doby minulé s naší přítomností. Minulost zde vystřídala fantastičnost či pohádkovost, avšak prolínání s přítomnou realitou zůstává.

Navíc se i zde projevuje autorova schopnost zobrazit nějaký ucelený názor či problém skrze nepatrnou část světa. Nejlépe je to vidět na poslední části sbírky. Jako příklad si vezměme hru *Anděl smrti*. Dostáváme se do podivného prostředí jakéhosi ústavu či tělocvičny, kde chovanci šlapají na rotopedech, přičemž je usměřňuje hlas z ampliónu, který popisuje život od zrození až do stáří a smrti („*infarkty něžně klepou na stěny srdeční komory...*“), načež „*Občané, jeden po druhém, nasazují zběsilé tempo a snaží se ujet, aniž se hnuli z místa.*“ (M. Holub, 1986, str. 99) Dále hlas popisuje život s jeho častými, avšak malichernými starostmi a občané *šlapou a trpí*. Následně dorazí Anděl smrti a vykládá, jak si cvičením

upevňují zdraví, napomíná je, aby *nečuměli a šlapali*. Celá hra je tedy opět alegorií – skrze stručnou absurdní situaci zobrazuje celý svět a lidský život v něm.

V poslední řadě je třeba zmínit syntaktickou výstavbu veršů. Z předchozích sbírek jsme byli zvyklí na různá opakování a výčty, slovy B. Svozila na *syntaktické paralelismy*. V básních sbírky *Interferon* se s nimi stále setkáváme (i když již v menší míře, než dříve), avšak musíme si uvědomit, že ne celou sbírku tvoří jen básně. V útvarech, které jsou již spíše na pomezí s prózou či dramatem, již o opakování veršů nemůže být řeč. Přesto se můžeme setkat například s opakováním replik (např. v již zmiňované hře *Lenora* slouží opakování stále stejné repliky k vyjádření vyprázdněnosti komunikace) či scénických poznámek. Například ve hře *Dveře II* se v jednu chvíli téměř za každou replikou hejtmana opakuje scénická poznámka: „*Vojíní sedí.*“ (M. Holub, 1986, str. 126–127) Zde však opakování slouží potřebě zobrazit absurditu chování postav i celé situace.

5.4 **Theatrum mundi v Holubových dřívějších sbírkách**

Již ve sbírce *Ačkoli* v básni *Jádro věci* máme explicitní odkaz na vnímání lidí jako loutek: „*není tajemství, / kromě nitek, které z nás / vedou za zárubeň věcí, za límec krajiny / a do rukávu hvězdy...*“ (M. Holub, 1969, str. 35) Nitky nám evokují právě loutky, které nemají svůj osud ve vlastních rukách, ale jsou něčím nebo někým ovládaný, což ostatně dokládají i další verše básně: „*Jádro věci není / ve věci samé a často / ani / v našich rukou...*“ (Tamtéž, str. 36)

Ještě výrazněji vnímáme metaforu *theatrum mundi* v básni *Beton* ze stejnojmenné sbírky: „*Několik odřených pimprlat / hraje svůj kus. Kašpárek za Draka, / Drak za Kašpárka.*“ (M. Holub, 1970, str. 27) Dokonce se nám zdá, jako by tyto verše předjímaly, co bude ve sbírce *Interferon* detailně rozpracováno. Pimprlata jsou přeci „hlavními postavami“ *Veselých příhod loutek*, Kašpárek a Drak tam mají své čestné místo.

S metaforou *theatrum mundi* se částečně pracuje také ve sbírce *Naopak*, avšak zcela jiným způsobem, než jaký jsme si popsali výše. Celá druhá část sbírky, *Minótauros*, spojuje dva významné rysy Holubovy tvorby: za prvé je to inspirace antickými mýty (nejvíce právě mýtem o Minotaurovi, Ariadně a Théseovi), za druhé právě *theatrum mundi* a zobrazení světa pomocí alegorie. Zde se však ona alegorie vyskytuje v pozměněné podobě – divadlo

je nahrazeno labyrintem. Vnímání světa jakožto labyrintu není v literatuře ničím novým, vzpomeňme například na Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, kde se svět smrškl na jediné město, kterým Poutník bloudí (odtud labyrint). Podobně pracuje s motivy labyrintu i Miroslav Holub, jen s tím rozdílem, že náš současný svět zobrazuje prostřednictvím antické báje o Minoturovi a jeho labyrintu na Krétě. A jak souvisí labyrint s divadelní metaforou? Jde právě o alegorický postup, kterým je svět zobrazován – v jednom případě jde o svět jako divadlo, ve druhém o svět jako labyrint. Obojí pak spojují pocity složitosti a nepřístupnosti světa, svazování pravidly a absurdity toho všeho. Herci v divadle nemají osud ve svých rukou a hrají jim přidělené role. Minotaurus ale také neměl na výběr – byl zavřen do labyrintu nevlastním otcem a dle pravidel labyrintu musel žít. Herci i Minotaurus tedy celý život hrají podle pravidel někoho jiného. Stejně tak lidé musí „hrát“ podle pravidel společnosti.

Podívejme se nyní na některé konkrétní básně. Například v básni *Úspěšný mladý muž v labyrintu* je zobrazeno právě to, jak se člověk stále jen přizpůsobuje společnosti a „hraje podle jejích pravidel“, což je jím i ostatními lidmi považováno za normální. Jenže, jak muž říká Minotaurus: „...normalita / je jen mírnější formou / slaboduchosti“ (M. Holub, 1982, str. 48) Navíc se zdá, že muž na Minoturovu otázku, jaký je vlastně jeho cíl, není schopen přesvědčivě odpovědět. Zdá se, že jen říká to, co mu do úst vložila právě společnost.

Jak ještě může být vnímán labyrint se dočteme také v básni *Samota Minótaurova*: „*Stěny. Stěny. A snad / ani ty ne. Snad jenom chodím / v imaginárním půdorysu / a nemohu jinak...*“ (M. Holub, 1982, str. 43) Labyrint (a všechno, co může symbolizovat – pravidla, vězení, konformitu, ale právě i samotu) nemusí být nutně něčím reálným. Občas jsme to my, kteří sami sobě stanovujeme nesmyslné cíle a očekávání. Občas si svůj labyrint, ve kterém se pak ztratíme, postavíme sami.

6 Pozdní sbírky – návrat k „syrovosti“ básní z přelomu let šedesátých a sedmdesátých a vyrovnávání se se stářím

Připomeňme, že k pozdním sbírkám jsem si zařadili *Syndrom mizející plíce* a *Narození Sisyfovo* – spojuje je návrat ke skeptickému pohledu na nesmyslný a chladný svět, jaký známe ze sbírek *Ačkoli*, *Beton* nebo *Naopak*. Tyto rysy si tedy připomeneme. Kromě toho se však zaměříme na některé nově se vyskytující motivy: vyrovnávání se s vlastním stářím, s časovostí a s vidinou smrti. Jak si také ukážeme, v některých básních se přidává ještě reakce na znovunabytou svobodu roku 1989, avšak paradoxně ji autor často vnímá negativně. Za zmínku jistě stojí také napůl básnická a napůl prozaická, autobiografická sbírka *Ono se letělo*, do které se nejvíce promítá Holubova bilance vlastního života a vyrovnávání se se stářím prostřednictvím vzpomínek na dětství.

6.1 Co jsme stáli, ještě než jsme se stali bezcennými?³⁸

Začneme tuto kapitolu opět srovnáním – srovnáme si básně z první a poslední autorovy sbírky, básně, které mají navíc podobný motiv. V debutové sbírce *Denní služba* z roku 1958 můžeme nalézt báseň *O Popelce*. V Holubově poslední sbírce *Narození Sisyfovo*, která obsahuje básně psané v letech 1989–1997, nalézáme báseň *Podzimní sad*. Obě tyto básně jistým způsobem tematizují postavu Popelky a přebírání hrachu, ovšem každá zcela odlišně. Porovnejme verše z první básně: „*Popelka přebírá hrách: / zrníčka špatná, zrníčka dobrá, / ano a ne, ano a ne. // Popelka ví. A zná tu hloubku, / ví, že je sama, bez holoubků. / A přece ten hrách přebere.*“ (M. Holub, 1958, str. 13) s verši z básně druhé: „*Dva holoubci / na zborceném plotu / rvou si bílé peří z těla, / neboť není už / co přebírat. // Popelka se vyválela / v popelu, aby ji otec / přestal nutit / k incestu.*“ (M. Holub, 1998, str. 62) Vnímáme zde výraznou odlišnost, a to především významovou. Asi nejvýrazněji je patrný již výše zmiňovaný posun směrem ke vnímání světa s pesimismem, skepsí, beznadějí a znechucením. Srovnání nám tedy může posloužit jako doklad toho, že ani v autorových posledních básních nenalzáme útěchu v podobě návratu k jeho ranému optimistickému vidění světa. Naopak – verše jsou stále syrovější, navíc ona syrovost není již „zastřena“ alegorií a groteskou, jako

³⁸ M. Holub, 1990. str. 15.

tomu je ve sbírkách, které spojuje princip divadelnosti. Rezignace na jakýkoli optimismus je čtenáři jednoznačně předkládána.

Jistý posun v tomto konkrétním případě vnímáme i ve struktuře veršů. Zatímco v prvním případě tvoří jeden verš převážně jedna ucelená výpověď, v případě druhém se setkáváme s výpovědí rozdělenou často mezi více veršů, výpověď se pak zdá být více přerývaná. Tento rys sice vnímáme jako proměňující se, avšak přiznáváme, že je v pozdních sbírkách patrnější než ve sbírkách raných, proto je třeba na něj upozornit. Může se opět jednat o zobrazení autorovy rezignace na víru v uspořádanost světa tak, jak byla zobrazována v jeho rané tvorbě.

Zdůrazněme, že v kontrastu k motivům nehynoucí víry v lidský pokrok sbírek raných ztrácí nyní Holubovy básně víru již nejen v lidskou společnost, ale i ve vědu a pokrok, a to například v básni *Festival* ze sbírky *Syndrom mizející plíce*, kde už ani medicínský pokrok neposkytuje autorovi žádnou útěchu. „*Na festivalu nemocných / všemi známými nemocemi / zpívá sbor berlí / pacemakerům.*³⁹ [...] // *V pavilónu intenzivní péče / dávají umělé dýchání rybám. // Ale v podstatě / bubláme v akváriu / zelenou radostí, // že všechno to trápení / má aspoň jméno.*“ (M. Holub, 1990, str. 65) S ironií říká, že sice umíme nemoci pojmenovat, to nám však ne vždy umožňuje zmírňovat jimi způsobené útrapy.

Zdá se, že mnoho básní reaguje také na rok 1989 a znovunabytou svobodu, po které jsme tolik prahli, ale když ji konečně máme, buď se jí najednou bojíme, nebo ji nedokážeme správně využít. Takový postoj čteme například v básni s příznačným názvem *Konečně*: „*Konečně jsme / pány svého novoluní. // Ale nemůžeme ze dveří, / aby nás někdo / neuhranul a nevezal / za rukojmí / nás samých.*“ (M. Holub, 1998, str. 30) Podobné vyznění má i báseň *Mol*: „*...shledává, že je motýlem, / avšak / nemůže tomu uvěřit, / nemůže tomu uvěřit, / nemůže uvěřit, že / je nepatrný, / létavý, relativně / svobodný mol // a vrací se raději / ke kukle [...] a chce zpátky, / ale ono už to nejde.*“ (Tamtéž, str. 31)

Některé básně zobrazují nepřehledný počet možností, který nám dnešní doba nabízí, a ze kterých si snad ani nemůžeme vybrat. Jde o možnosti, které jsou nám více na obtíž než k užitku: „*Sny se tak pomnožily, / že v posteli není k hnutí. / A v knihovně vrhají knížky mladé*

³⁹ Kardiostimulátorům, pozn. autorky.

/ bez oplodnění. “ (M. Holub, 1998, str. 49) Konečně jakékoli nesmyslné lidské počínání je zachyceno také verši: „*nic neznamenajíce, ale / hluboce zabrané do nicneznamenání...*“ (M. Holub, 1990, str. 23) Povšimněme si také okazionálního deverbativního substantiva „nicneznamenání“, které bylo vytvořeno právě za účelem zdůraznění nesmyslnosti lidského života.

Ve sbírce *Ono se letělo* pak nalézáme (převážně v závěrech prozaických útvarů) hodnotící pasáže, ze kterých cítíme kritiku celé společnosti. Například: „*Celý problém je v tom, že ve stádu se násobí blbost, ale rozum se dělí počtem hlav, rozumu s množstvím ubývá.*“ (M. Holub, 1994, str. 105) nebo: „*To je základní předpoklad života v lidské pospolitosti, zahrabat, co se dá [...]. Pročež se částečně ocitáme pod zemí ještě dříve než natáhneme brka...*“ (Tamtéž, str. 107)

6.2 „Nové“ motivy – smrt, stáří a plynutí času

Pro Holubovy pozdní sbírky jsou typické motivy **plynutí a neovlivnitelnosti času**, s jehož čím dál tím nutkavějším vnímáním bývá spojeno stáří. Je tedy pochopitelné, proč se básník ve stáří k podobným motivům uchyluje, je to součástí vyrovnávání se s vlastní smrtelností. Avšak Holub zachycuje plynutí času i z víceméně překvapivých perspektiv. V básni *Hodiny* upozorňuje na neustále se zrychlující život neodmyslitelně spjatý s pokrokem: „*V desátém století / mnich Gilbert / sestrojil mechanické hodiny [...] // Z tikotu se zrodily zvony, / ze synchronního dunění zvonů / se zrodila města, / z měst se zrodily další hodiny, / z hodin se zrodily / minuty, / z minut se zrodily / sekundy, / ze sekundy se zrodil okamžik. // A není přírody v tomto okamžiku.*“ (M. Holub, 1990, str. 78) V básni *Kuru, syndrom usmívající se smrti* se věnuje další kritické otázce – ironicky totiž přirovnává rozpačitý úsměv kohokoli z nás ke šklebu domorodců z Nové Guiney, kteří kvůli požívání mozků svých zemřelých předků trpěli onemocněním kuru, jemuž se někdy říká také „nemoc ze smíchu“: „*Nejsme Foreové na Nové Guinei, / nepěstujeme rituální kanibalismus, / netrpíme pomalým virem, který / vyvolává degeneraci / mozku a míchy s křečemi, třesy / s progresivní demencí / s příslušným šklebem, // jen se usmíváme, / rozpačitě se usmíváme...*“ (Tamtéž, str. 58) Neumíráme tedy pomalu na „nemoc ze smíchu“, která nemocného postihuje jak fyzicky tak duševně – jsme totiž vyspělejší než tito domorodci-kanibalové. Na druhou stranu, není náhodou stárnutí – potažmo život – také jen postupné degenerování a čekání na smrt? A co

když náš život nemá smysl? Není pak tato skutečnost něčím, čemu se můžeme jen rozpačitě smát?

Neodmyslitelně sem patří také motivy **smrti**, která je nahlížena z mnoha různých úhlů pohledu. Například v básni *Časoprostor* sledujeme rozhovor dítěte s dospělým a vnímáme konečnost smrti v jejím nejprostším smyslu nebytí: „– *tak až umřu, to už nikdy nebudu? / Nikdy.*“ (M. Holub, 1990, str. 80) Smrt jako konec veškerých snah o chápání světa je popisována v básni *Stahování*: „...*a ničemu už není třeba věřit, protože / smysl se ztrácí s vazivem.*“ (Tamtéž, str. 21) Může jít o paradox toho, že s fyzickým koncem bytí se vytrácí i těžce budovaný smysl lidského života. V básni *Sklo* je pak smrt chápána jako něco, co nikdo živý nedokáže nikdy pochopit, jako otázka, na kterou nikdy nedokážeme nalézt odpověď: „*Linné byl skleněný. / Mozart byl skleněný. / Franz Josef byl skleněný. [...] // Vězeň je skleněný, / policajt je skleněný, [...] // Jen mrtví zatáhnou / oponu zevnitř.*“ (M. Holub, 1990, str. 40–41)

Motiv smrti ve spojení se **vzpomínáním** – na osoby dávno mrtvé, osoby nám blízké, které už jsou také mrtvé nebo osobu, kterou jsme kdysi byli, ale už jí nejsme – je zachycen v básni *Stěna*: „*Na stěně obrazy. / Saroyan v rámu. Skácel v rámu. / Bruegel v rámu. / Maminka, když jí bylo dvacet, v rámu, / já, když mi bylo šest v rámu, // všichni / dávno / mrtví.*“ (M. Holub, 1998, str. 10)

6.3 Autobiografická sbírka *Ono se letělo*

Ono se letělo je sbírkou, ve které se nevýrazněji projevuje Holubova autobiografie. Jedinečná je z toho důvodu, že v ní autor velice intenzivně vyjadřuje svůj vřelý vztah k rodnému městu, k Plzni. Kniha je plná vzpomínek na dětství strávené právě v plzeňských ulicích. Podtitul *suita z rodného města* mluví za vše. Avšak kromě nostalgických vzpomínek na Plzeň vnímáme, že je to kniha, ve které se vzpomíná především na prožitý život. Autor prokládá krátké prozaické útvary básněmi, z nichž některé byly vydány v již existujících sbírkách, jiné nikoliv. Společně se vzpomínkami na život v Plzni tedy autor připomíná i svou básnickou tvorbu. Podobně jako další pozdní sbírky vyjadřuje *Ono se letělo* především bilanci vlastního života, vzpomínání na uplynulý čas, který místy hodnotí. Na konci nalezneme prózy či básně s názvy jako *Vítězství smrti* či *Rekviem*. Cítíme tedy, že se autor pokouší zmapovat svůj život od narození až do stáří.

V návaznosti na polemiku o tom, jaký byl autorův postoj k socialistickému režimu (viz kapitolu 2.1), zde můžeme citovat zlomek z textu *Město pod zemí*: Holub se tu o převratu v roce 1948 vyjadřuje jako o „*Únorovém vítězství úmoru*“. (M. Holub, 1994, str. 108) Tento výrok podle nás shrnuje jeho politický postoj dostatečně jasně.

Zajímavostí je jistě i skutečnost, že ve sbírce básník jakoby zastírá, že byl také vědcem. Ačkoli se zmiňuje o mnohých detailech ze svého života – mimo jiné o lásce k literatuře, knihupectvím nebo lyrice – o profesi vědce a lékaře mlčí. Rozhodně tím neříkáme, že jde o „vítězství“ osobnosti Holuba-básníka nad osobností Holuba-vědce, naopak si myslíme, že obě jeho profese jsou spolu neodmyslitelně spjaté a nelze je od sebe oddělovat. Ale právě z tohoto důvodu na zamlčení jedné neodmyslitelné části jeho osobnosti pohlížíme jako na zvláštnost.

V souvislosti s proměnami Holubova autorského stylu považujeme za důležité zmínit také fakt, že ke konci života psal již více prozaických textů než básnických: *K principu rolničky* (1987), *Maxwellův démon čili O tvořivosti* (1988), *Skrytá zášť věku* (1990), *O příčinách porušení a zkázy těl lidských* (1992), *Ono se letělo* (1994). Tuto skutečnost můžeme chápat jako završení autorova postupného tíhnutí ke složitějším strukturám a přechodu od poezie k dalším literárním druhům. Zároveň dodejme, že ve svých esejích je Holub jistě osobnější, než jsme byli zvyklí v jeho rané tvorbě, což však nepřičítáme proměně literárního druhu, ale spíše proměně autorského stylu jako takového – jelikož lyrický subjekt, který je o něco osobnější než v raných sbírkách, nalézáme i v autorových pozdních básnických sbírkách.

6.4 Shrnutí proměn autorského stylu v básni *Pád se zelené žáby*

Na závěr si zde uvedeme a postupně rozebereme ještě báseň *Pád se zelené žáby*, jež zakončuje sbírku *Syndrom mizející plíce* a nám bude oporou pro shrnutí všech rysů autorského stylu, se kterými jsme zde pracovali:

*„Ano hošíku, poněkud ses topil.
S nafukovací zelené žáby ses překotil
do bazénu a oddaně ses topil [...]*

*Ano, hošíku. A vidíš, tak nějak
se vstupuje do života. Vždycky je to
tak trochu malér a nezabalený zmatek.
Přidušení sběhem chvil a sběhem molekul,
lapáme po dechu a vstupujeme na klenbu
vesmíru, jenž není větší nežli žába,
než scéna nejmenšího divadla na světě.*

*A vždycky zjišťujeme, že nemáme zapnutý
hlavní knoflík, nebo je na saku flek, nebo
jsme zapomněli text nebo slovo zapomnělo
nás, [...]*

*Maminka s tatínkem se podívají významně
jeden na druhého, tak už mu to začíná,
ale nám to končí, neboť maminku
před desíti minutami zadusil otok plic,
je jako živá, jen už nechrčí. A tatínka
spálili i s pramínkem zvratků v koutku
úst.*

*A tak jsi sám, hošíku,
a neumíš dosud svůj part a není,
kdo by napovídal. A konejšil.
A přitom budeš každou chvíli
pod vodou, v modrozelenu, ve znamení
Panny, skopce a Průšvihu, tak dobře
hmatného v těhotném břichu času.“
(M. Holub, 1990, str. 82–84)*

V první řadě si ve zkratce zopakujme nám již dobře známé rysy: je to užívání odborné terminologie, nejčastěji z lékařského prostředí (např. *sběh molekul, otok plic*), užívání výčtů – zde konkrétně vyjmenovávání všech skutečností, které v průběhu života zjišťujeme. Metafora pádu dítěte z nafukovací žáby postupně graduje a tento pád je přirovnáván k celému lidskému životu (nejprve pád jako vržení do lidské existence⁴⁰, později bezpočet takových pádů jako každodenní problémy, se kterými se musíme potýkat), se všemi jeho problémy a složitostmi. Tento postup nám v mnohém připomíná autorův typický způsob upozorňování na komplexní jev prostřednictvím nějaké nám dobře známé nebo snadno představitelné situace. Stejně tak se přesouváme časoprostorově – od scénky u bazénu k ne

⁴⁰ Můžeme chápat jako skrytý odkaz na existencialismus.

úplně časoprostorově definovatelnému celku lidského života. Oslovení *hošíku*, v nás vyvolává dojem, jako bychom se hošíkem na chvíli sami stali a autor promlouval přímo k nám, což ještě umocňuje chvilková proměna perspektivy na všeobjímající *my* – což jakoby dokládá, že životní strasti někdy potkají každého z nás.

Ze sbírek z let sedmdesátých a pozdějších je nám už dobře známý skeptický pohled na svět s jeho problémy, které tu máme ironicky vyjmenovány. Dále můžeme v básni vysledovat i metaforu *theatrum mundi*, která se nám zde připomene hned několikrát (např. přirovnání vesmíru a lidského života v něm k divadlu nebo zjištění, že jsme v životě zapomněli text či že stále neumíme svůj part). Nově se však setkáváme s motivy plynutí času, neustálého vzniku a zániku, začátku a konce lidských životů, které jsou příznačné právě až pro pozdní sbírky. Oproti raným sbírkám můžeme vyzdvihnout také délku veršů – zatímco ve sbírkách raných tvořilo mnohé verše i jediné slovo, nyní se setkáváme (až na dvě výjimky) s verši minimálně pětislovnými. Verše navíc již často nekopírují syntaktickou strukturu vět, básně tedy působí méně uspořádaně.

Pád se zelené žáby je básně, která shrnuje lidský život. Nám navíc posloužila také pro závěrečné shrnutí celé básnické tvorby Miroslava Holuba. Nalézáme v ní totiž všechny důležité rysy básníkovy autorského stylu – a to jak některé z těch, se kterými se setkáváme již od raných sbírek, tak ty, které jsou příznačné až pro sbírky pozdní.

Závěr

Naše práce se pokusila zmapovat básnickou tvorbu Miroslava Holuba v její komplexnosti a zachytit významné znaky autorského stylu, a to ať už šlo o rysy, které se v průběhu času neměnily, nebo naopak rysy, které byly společné jen několika sbírkám po kratší období autorovy tvorby a později se nějakým způsobem proměnily, nebo úplně zanikly.

Potvrdila se nám hypotéza, že byl Holub silně ovlivňován svou druhou profesí vědce – konkrétně se tento fakt projevuje především v časté volbě jazykových prostředků z oblasti biologie a medicíny, dále v některých motivech souvisejících s vědou, lékařstvím a etikou, v častém zasazování básní do prostředí nemocnic a laboratoří (a to hlavně v raných sbírkách), ale i v jakémsi typicky zkoumavém pohledu na svět, jež autor přenáší i do své poezie, což se pak projevuje především příznačnou metodou analýzy a následné opětovné – a často také překvapivé – syntézy jednotlivých jevů, které báseň „zkoumá“. Velice důležitá je i syntaktická uspořádanost ve výstavbě jeho veršů, a to především v jeho raných sbírkách. Všechny tyto rysy bychom mohli slovy Bohumila Svozila označit termínem intelektuálnost poezie.

Ve věci nejednotných názorů, zda byla Holubova poezie kvůli své *intelektuálnosti* neosobní a prosta citů či nikoli, můžeme shrnout, že autorova tvorba je sice na první pohled racionálně chladná, ve výsledku však na čtenáře působí se stejnou (ne-li vyšší) citovou intenzitou, jako jakákoliv jiná báseň. A možná, že je to někdy dáno právě tou intelektuálností. Svůj vlastní citově zabarvený postoj autor naznačuje především celkovým vyzněním básní (které čtenářům ozřejmí právě výše zmiňovaná metoda syntézy) nebo různými hodnotícími přívlastky, ze kterých vnímáme básníkovu citovou zaujatost.

Odhadli jsme, že velmi časté řazení Holuba k básníkům poezie všedního dne je na místě pouze tehdy, když se zaměřujeme jen na jeho rané sbírky, a zároveň v případě, že jsme si vědomi i osobitosti, která Holuba od ostatních autorů kolem časopisu *Květen* odlišuje. Tuto osobitost tvoří právě námi sledované rysy autorského stylu (vyzdvihneme především již výše zmiňovanou intelektuálnost poezie, která se následně projevuje ve sbírkách ze všech období Holubovy básnické tvorby). Nesmíme však zapomínat ani na to, že se Holub od dalších „květnáků“ sice odlišoval, zároveň pro něj však poezie všedního dne byla jakýmsi

„podložím“, které mu v reakci na již vyprázdněné režimní požadavky na literaturu umožnilo si najít vlastní styl, ze kterého pak básnicky vyrůstal.

V další části práce jsme rozebírali v českém literárním prostředí již ne tak známé a „zmapované“ sbírky. Potvrdila se nám hypotéza, že s proměnou poměrů v Československu po roce 1968 se proměnila také tvorba Miroslava Holuba, avšak překvapivé je, že nově nabytá skepse a ironizující kritika nebyla namířena jen na poměry okupovaného Československa, ale na lidskou společnost jako takovou. Zajímavou je také skutečnost, že proměny se odehrávaly jak na úrovni významové, tak na úrovni formální – což se projevilo částečně na upouštění od syntaktické uspořádanosti veršů a později vedlo až k proměnám a mísení literárních druhů. Ke skeptickému tónu pozdějších sbírek se navíc v posledních dvou (třech, pokud počítáme i *Ono se letělo*) sbírkách přidaly také snahy o vyrovnávání se se stářím a bilanci vlastního života.

Co se týče otázky politické orientace Miroslava Holuba a toho, jak se promítala do jeho tvorby, trůfáme si tvrdit, že již od raných sbírek (možná s výjimkou debutové *Denní služby*) se do jeho poezie promítá kritika socialistického režimu – zpočátku skrytá, ale počínaje sbírkou *Ačkoli* již mnohem zřetelnější. Proč mohly sbírky i tak vycházet (i když jen sporadicky)? Nejspíš proto, že nebyly kritické jen k režimním poměrům v Československu, ale právě i k celé (tedy i západní) společnosti. Přesto se domníváme, že právě tento jejich kritický tón způsobil, že se Miroslavu Holubovi na domácí literární scéně nevěnovala přílišná pozornost.

Velice významnou kapitolou v Holubově díle je sbírka *Interferon čili O divadle*, kterou současně vnímáme jako vrchol autorových pokusů o experiment v poezii. Experimentování s literárními druhy přičítáme opět autorově vědecké osobnosti, která byla na všemožné pokusy zkrátka „naladěná“, zároveň se dají vysledovat inspirace některými Holubovými českými i světovými současníky, kteří se experimentální literatuře věnovali (například v Holubově tendencích ke znázornění vyprázdněnosti komunikace⁴¹ a absurdity doby). I těmto vazbám by bylo záhodno věnovat pozornost, avšak z důvodů omezeného rozsahu práce již na podrobná srovnání nezbyl prostor. Na tomto místě bychom navíc chtěli

⁴¹ Např. ve hrách *Lenora* či *Dveře II*, které jsme v práci zmiňovali.

zdůraznit, že jsme zdaleka nemohli zachytit veškeré aspekty Holubovy tvorby, jelikož jsme ze stejných důvodů museli opomenout autorovy esejistické prózy, cestopisy či velmi specifickou a obtížně zařaditelnou experimentální sbírku textů různého druhu *Ne patrně ne* (1989).

Z výše uvedeného nám vyplývá, že Miroslav Holub byl na české literární scéně velice zajímavou osobností celé druhé poloviny dvacátého století – nikoli jen let šedesátých, jak se mnozí mylně domnívají. Doufáme proto, že nezůstane zapomenut a postupně se k jeho tvorbě budeme vracet a objevovat stále nové souvislosti, které nám pomohou jeho rozsáhlé dílo lépe prozkoumat. Věříme, že i naše práce udělala v tomto směru krok kupředu a pomůže budoucím badatelům i čtenářům vnímat autorovo dílo ve vzájemných souvislostech.

Seznam použitých informačních zdrojů

Primární zdroje

- HOLUB, Miroslav. *Denní služba*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- HOLUB, Miroslav. *Achilles a želva*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1962.
- HOLUB, Miroslav. *Slabikář*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- HOLUB, Miroslav. *Jdi a otevři dveře*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1961.
- HOLUB, Miroslav. *Kam teče krev*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963 (1963a).
- HOLUB, Miroslav. *Tak zvané srdce*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963 (1963b).
- HOLUB, Miroslav. *Zcela nesoustavná zoologie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963 (1963c).
- HOLUB, Miroslav. *Ačkoli*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- HOLUB, Miroslav. *Beton: verše z New Yorku a z Prahy*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1970.
- HOLUB, Miroslav. *Naopak*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982.
- HOLUB, Miroslav. *Interferon čili O divadle*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986.
- HOLUB, Miroslav. *Maxwellův démon čili O tvořivosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988.
- HOLUB, Miroslav. *Sagitální řez*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988.
- HOLUB, Miroslav. *Syndrom mizející plíce*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1990.
ISBN 80-204-0140-7.
- HOLUB, Miroslav. *Ono se letělo: suita z rodného města*. 1. vyd. Plzeň: Nava, 1994.
ISBN 80-85254-29-8.
- HOLUB, Miroslav. *Narození Sisyfovo: básně 1989–1997*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998.
ISBN 80-204-0742-1.
- HOLUB, Miroslav a JUSTL, Vladimír. *Časoprostor*. 1. vyd. Praha: Odeon, 2002.
ISBN 80-207-1126-0.

HOLUB, Miroslav a HUVAR, Michal. *Paralipomena*. Brumovice: Carpe Diem, 2018. Spisy; IV. ISBN 978-80-7487-271-6.

Sekundární zdroje

ALVAREZ, Alfred. Úvod do poezie Miroslava Holuba (přeložil Jan Zikmund). *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

ANDREAS, Petr. Napsal nám spisovatel Miroslav Holub (Rozbor textu a souvislosti autorství). *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

BAUER, Michal. Vztah vědy a umění v teoretických člancích Miroslava Holuba. In: *Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9.1993)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita Opava, 1994. ISBN 80-85879-05-0.

GRAHAM, David. „*The Frightened Fawn of Sense*“: *Mind and Nature in the Poetry of Miroslav Holub*. In: *The American Poetry Review*. July/August, 1987. Vol. 16, No. 4, p. 31–33.

FRIEBERT, Stuart. Československo (přeložil Petr Fantys). *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

HÁJEK, Jonáš. Ale antibiotikum amikacin je jen jedno. *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

HÁJEK, Jonáš. Holub a Herbert. *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

HOLUB, Miroslav. Náš všední den je pevnina. *Květen. Měsíčník pro literaturu a umění*. Praha: Svaz československých spisovatelů, roč. 2, 1956, č. 1, září. ISSN 0451-1158.

HUVAR, Michal. „Nevěděl jsem, do čeho se pouštím“ (Rozhovor s Michalem Huvarem, editorem a vydavatelem Spisů Miroslava Holuba). *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

KARFÍK, Vladimír. Z mladší poezie. In: OPELÍK, Jiří. *Jak číst poezii*. Vydání druhé. Praha: Československý spisovatel, 1969.

KŘIVÁNEK, Vladimír. *Kolik příležitostí má báseň: kapitoly z české poválečné poezie 1945–2000*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-227-5.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha: Nakladatelství H & H, 2002. ISBN 80-7319-020-6.

NĚMCOVÁ BANERJEE, Maria. *Vanishing Lung Syndrome*. In: *World Literature Today*. 65(2):324-324; University of Oklahoma Press, 1991.

O'DRISCOLL, Dennis. Dvě recenze (přeložil Jan Zikmund). *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

Ottova encyklopedie A–Ž. Praha: Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7360-014-5.

PAPOUŠEK, Vladimír. Existenciální fenomén v tvorbě spisovatelů kolem časopisu Květen. In: *Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9.1993)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita Opava, 1994. ISBN 80-85879-05-0.

PEŠAT, Zdeněk. Časopis Květen a jeho hodnocení. In: *Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9.1993)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita Opava, 1994. ISBN 80-85879-05-0.

PRUNAROVÁ, Markéta. *Issues of Translation in Miroslav Holub's Poetry*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav anglofonních literatur a kultur. Vedoucí práce doc. Justin Quinn, Ph.D.

SLOMEK, Jaromír. Co zbylo z Května? In: *Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9.1993)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita Opava, 1994. ISBN 80-85879-05-0.

SRBOVÁ, Jitka N. A není na tom nic racionálního (Stručná úvaha o Miroslavu Holubovi). *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2017. Roč. 2017, č. 4. ISSN 0862-6928.

SVOBODA, Richard. Dvanáct hodin poezie (Zcela nesoustavně o ránech večerů a naopak). In: *Literatura v literatuře. Sborník referátů z literárněvědní konference 37. Bezručovy Opavy (13. – 14.9. 1995)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu, Slezská univerzita, 1995. ISBN 80-85778-11-4.

SVOZIL, Bohumil. *Vůle k intelektuální poezii: o básnické tvorbě Miroslava Holuba*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. 127 s.

URBANEC, Jiří. Racionalita v poezii Miroslava Červenky a Miroslava Holuba. In: *Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9.1993)*. Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Slezská univerzita Opava, 1994. ISBN 80-85879-05-0.

URBANOVÁ, Berenika. *Theatrum mundi – divadlo jako interpretace světa (kulturologická analýza)*. Praha, 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra teorie kultury (kulturologie). Vedoucí práce PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

VANĚK, Václav a kol. *Slovník českých spisovatelů*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000. 743 s. Slovníky spisovatelů. ISBN 80-7277-007-1.

Internetové zdroje

HERTL, David. Miroslav Holub, nevšední básník všedního dne. In: *Český rozhlas Plus* [online]. 13. 9. 2018 [cit. 5.3.2021]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/miroslav-holub-nevsedni-basnik-vsedniho-dne-7612012>

Jak „byl básník Miroslav Holub u estébáků“. In: *Britské listy* [online]. 26. 1. 1999 [cit. 1.7.2021]. Dostupné z: <http://www.britskelisty.cz/9901/19990126g.html>

NOVICKÁ, Tereza. Česká poezie v anglickém překladu (1990–2020). In: *CzechLit* [online]. 24. 3. 2021 [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-poezie-v-anglickem-prekladu-1990-2020/>

SVOZIL, Bohumil, PIORECKÝ, Karel. *Slovník české literatury po roce 1945*. [online]. ÚČL AV ČR, © 2006–2011 [cit. 22.1.2021]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>

Příloha č. 1

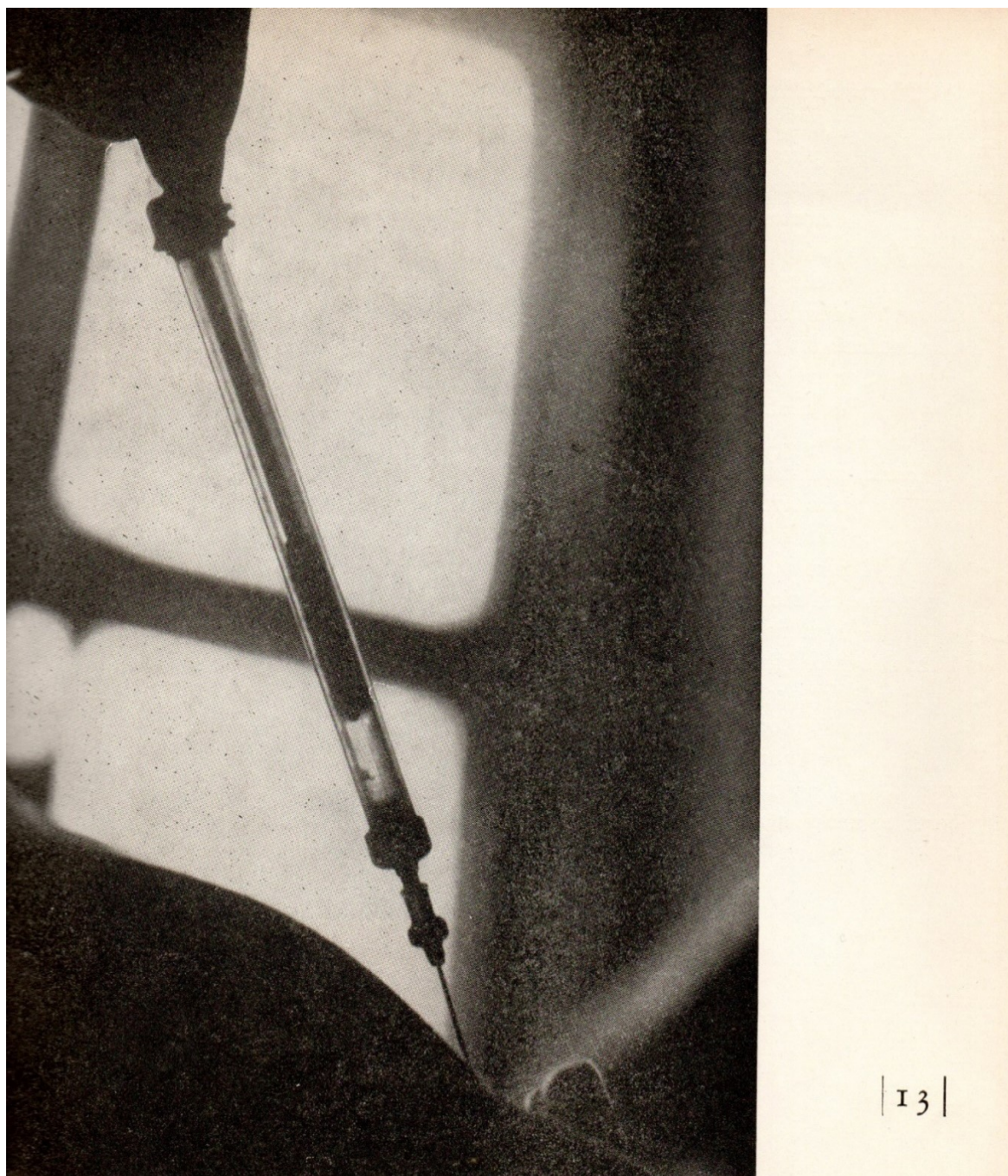


Foto: PAŘÍK, Jan. In: HOLUB, Miroslav. *Kam teče krev*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963.

Příloha č. 2



Foto: PAŘÍK, Jan. In: HOLUB, Miroslav. *Kam teče krev*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963.

Příloha č. 3

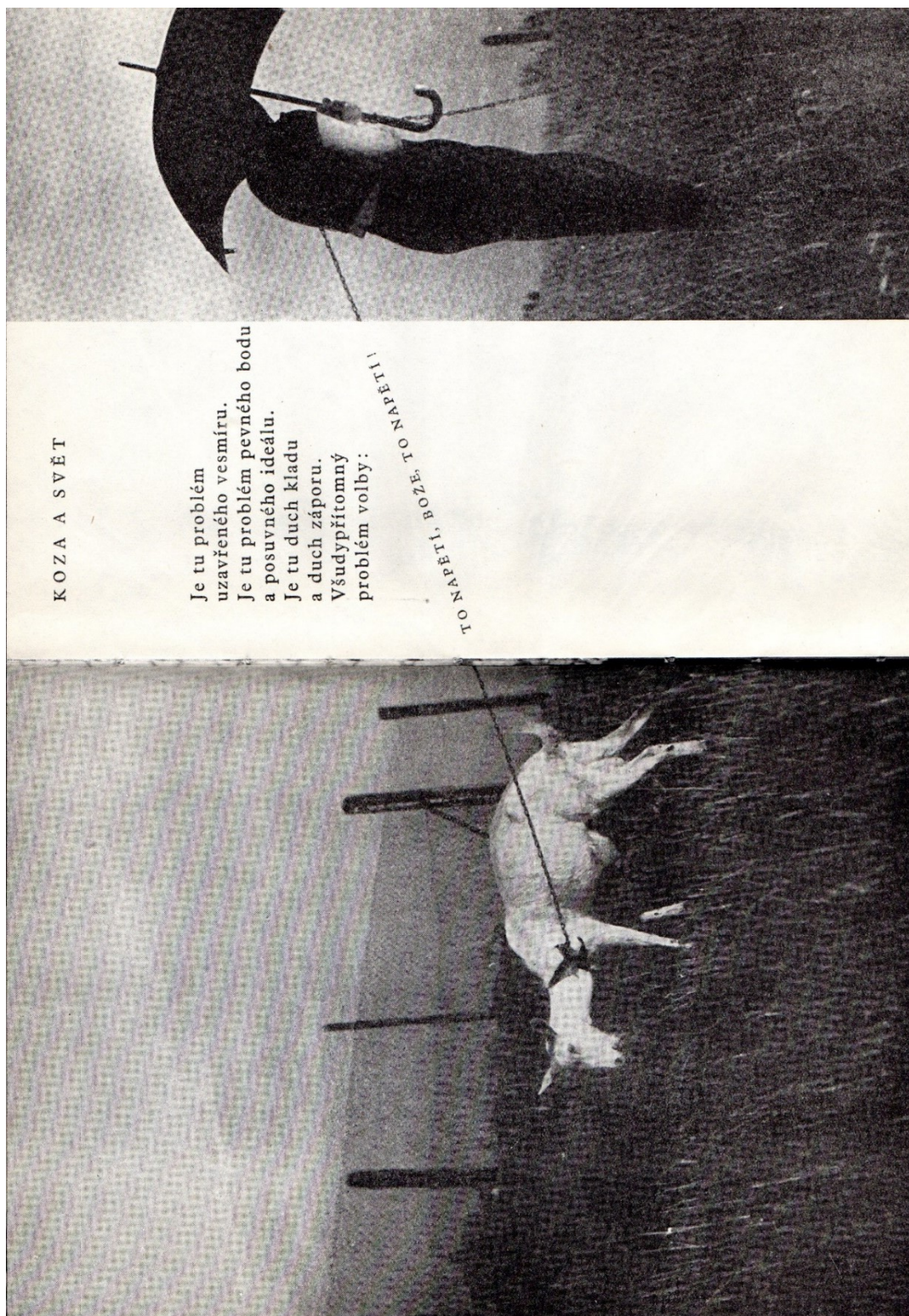


Foto: PŘIBYL, Květoslav. In: HOLUB, Miroslav. *Zcela nesoustavná zoologie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963.

Příloha č. 4

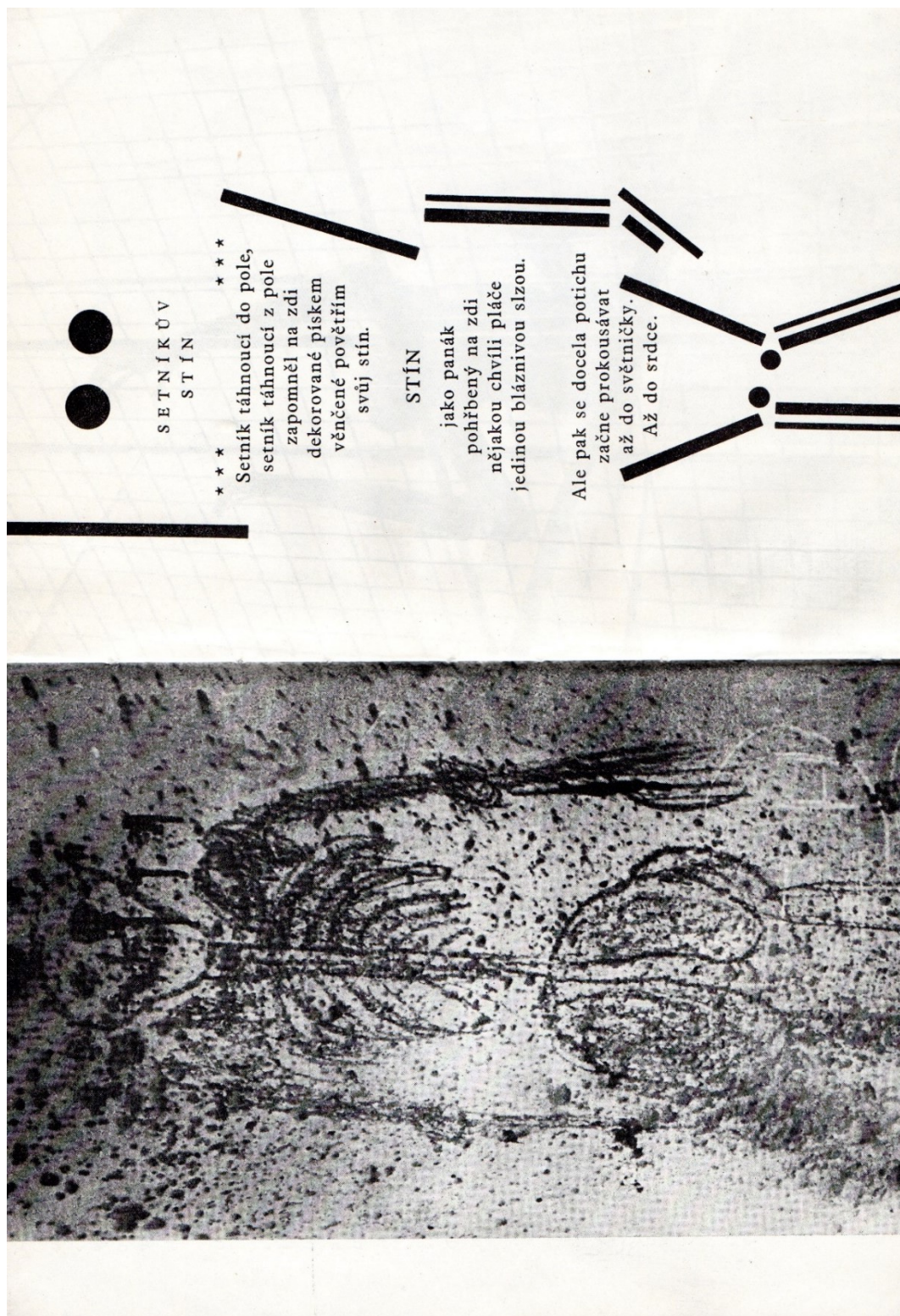


Foto: PŘIBYL, Květoslav. In: HOLUB, Miroslav. *Zcela nesoustavná zoologie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963.

Příloha č. 5

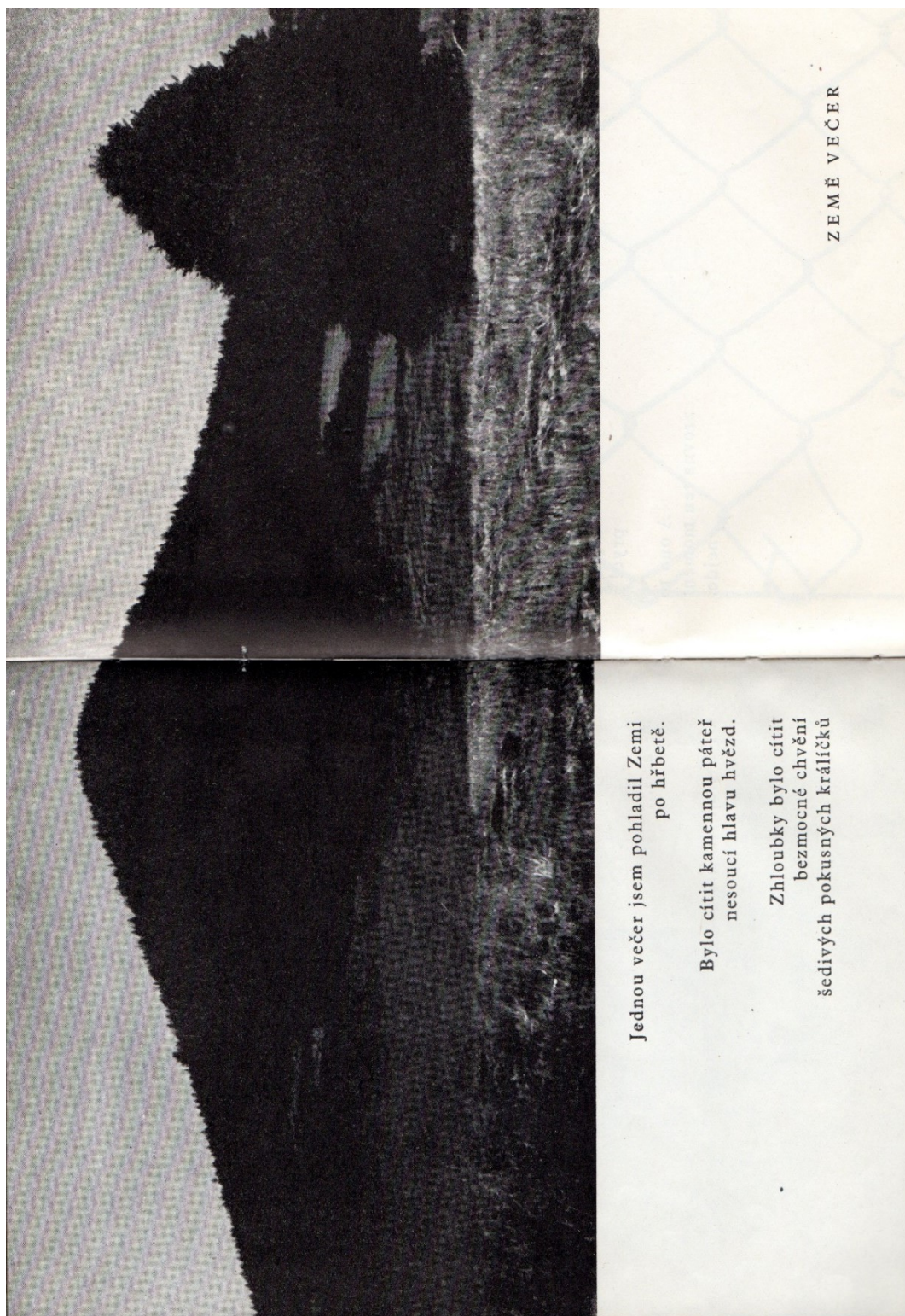


Foto: PŘIBYL, Květoslav. In: HOLUB, Miroslav. *Zcela nesoustavná zoologie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963.