

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filosofická fakulta**

**Katedra české literatury a literární vědy**

**Diplomová práce**

**Zuzana Hudcová**

**„Všechno je lehounké a vše je nahoře a nejdříve je tanec slonů“.**

**Metafory pohybu v díle Vladimíra Holana**

**„Everything's light and everything's upwards, the dance  
of elephants being uppermost“. The metaphors of the movement in poetry  
of the poet Vladimir Holan**

**Praha, 2011**

**Vedoucí práce: PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.**

## **Poděkování**

Děkuji vedoucí diplomové práce PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D. za cenné připomínky a podporu při vzniku této práce.

Dále bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. a PhDr. Vladimíru Binarovi za podnětné konzultace. Svě blízké rodině za podporu a příteli Mgr. Filipu Hladíkovi také za jazykovou korekturu.

## **Prohlášení**

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

*V Praze dne 2. 5. 2011*

*podpis*

## **Anotace**

Tato diplomová práce nahlíží na dílo Vladimíra Holana jako na tematickou jednotu, ve které se proměňují různé motivy. Tyto proměny se uskutečňují závisle na čase, ve kterém básně vznikají. Naše metoda pohlížení na Holanovo dílo je tedy chronologická, postupujeme od počátku jeho tvorby k poslední vydané sbírce a básním z pozůstalosti.

Práce se věnuje motivu pohybu a jeho proměnám v Holanově díle. V úvodní kapitole se snaží proniknout do problematiky pohybu jako fyzické činnosti a poté na základě Patočkovy fenomenologické filozofie pojmout pohyb jako potvrzení bytí. Pohyb vnímaný jako odpověď člověka na jeho umístění ve světě tak nabývá různých významů a podob.

V dalších kapitolách se věnujeme analýze motivů pohybu, které lze v Holanově díle rozpoznat. Jejich vlastnosti se proměňují z lehkosti a svobody k tíze a omezení. Osu práce tak tvoří motivická řada vítr–vlna–plynutí vody–pták–mrak–kámen–had–zed’.

Okrajově práce zachází i k interpretaci dalších motivů úzce spjatých s výše vyjmenovanými, a tedy nezbytných pro pochopení Holanova pojetí pohybu jako uskutečňování života.

## **Annotation**

The purpose of the thesis is to deal with a writings of Vladimir Holan as a thematic unity, where the motifs are transformed. The metamorphosis depend on a time, when they have been written in. Our used method of his writings is in a chronological order.

This thesis is focused on the motif of a movement and his metamorphosis in poetry of Vladimir Holan. The aim is to penetrate the problems of the movement as a physical activity and approached the movement as a confirmation of existence on a basis of Patočka's phenomenological phylosophy.

Other chapters pay attention to analysis of motifs of movement, which are recognizable in Holan's poetry. Their feature change from lightness and freedom to heaviness and limitation. Afterwards the point of this work reaches the axis: a wind – a wave – a water flowed – a bird – a cloud – a stone – a snake – a wall.

Due to the better understanding of Holan's work, we make a passing comment about the motifs which are connected with notised above. These connections will able to put our thoughts about Holan's conception in order.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>7</b>
<b>I</b> .....	<b>13</b>
Pohyb jako bytí .....	13
Realizace pohybu ve fikčních světech .....	18
Pohyb jako neukončenost .....	20
<b>II</b> .....	<b>23</b>
Bloudění.....	23
Pohyb ke smrti .....	26
<b>III</b> .....	<b>29</b>
V jeskyni slov .....	29
Dynamika prvních sbírek .....	32
Pocit ohrožení .....	38
Cesta.....	40
<b>IV</b> .....	<b>42</b>
Reakce na válku .....	42
Zaměřeno na člověka .....	45
Existenciální pocit samoty .....	47
Proměna motivů pohybu .....	51
<b>V</b> .....	<b>53</b>
Kámen coby stavební materiál.....	53
Za hranicemi zdí .....	54
Pukliny zdí .....	57
Svébytnost zdí.....	60
<b>Závěr</b> .....	<b>64</b>
<b>Seznam literatury</b> .....	<b>67</b>
Prameny .....	67
Odborná literatura .....	68

## Úvod

Básnické dílo Vladimíra Holana spadá do období první i druhé poloviny dvacátého století. Nelze ho sice přiřadit k žádné umělecké skupině či směru, některými byl ale inspirován (poetismem či Skupinou 42) a on sám se pak stal inspirací pro mladou generaci básníků (například pro Ivana Wernische). Literární věda pak Holanovo dílo reflektuje v monografiích Přemysla Blažíčka,<sup>1</sup> Zdeňka Kožmína,<sup>2</sup> Jiřího Opelíka<sup>3</sup> či v nejnovějším díle Vladimíra Křivánka.<sup>4</sup>

Holanovo dílo jako celek klade před čtenáře ontologické otázky po smyslu života či podobě bytí. Detailnější studie jednotlivých sbírek vydaných v určitých časových obdobích a politických situacích už ale přináší širokou škálu variant a možností, jak svá témata Holan uchopoval.

Ve svých tvůrčích počátcích v druhé polovině dvacátých let dvacátého století je Holan inspirován poetismem, jež ale hned po první sbírce *Blouznivý vějíř*, kterou sám Holan zavrhl (v rozhovoru Několik chvil s Vladimírem Holanem z roku 1955 řekl, že knížku vydal ukvapeně; celý rozhovor je otištěn v desátém svazku *Bagately* Holanových sebraných spisů), vystřídá z hlediska české poetiky tradiční epika aktualizující téma smrti a naopak lehká povínavající lyrika *Vanutí* zaostřující na jednotlivé detaily v přírodě, ale i například v milostném životě či v každodennosti. Už tehdy ale mladý básník začíná také chápat, že jeho údělem je být „okem k víčku tajemství“, které se před ním otevírá (viz báseň *Modlitba* ve sbírce *Vanutí*), a toto tajemství ve své podstatě nelze přesně vypovědět: *Jsou básně, podobné pythijskému přiklání nad vůni tajemství a končívající nákresem odchyly* (Torzo, *Babyloniaca* 2004: 82).

Východisky pro tuto práci budou dominantní motivy související s pohybem a vyskytující se v různých obměnách v celém Holanově díle. Motivem pohybu rozumíme tematickou jednotku díla, která je buď přímo

---

<sup>1</sup> Blažíček, Přemysl (1991): *Sebeuvědomění poezie* (Pardubice: Akcent), 242 stran.

<sup>2</sup> Kožmín, Zdeněk (2003): *Existencialita* (Brno: Masarykova univerzita v Brně), 192 stran.

<sup>3</sup> Opelík, Jiří (2004): *Holanovské nápovědy* (Praha: THYRSUS), 208 stran.

<sup>4</sup> Křivánek, Vladimír (2010): *Vladimír Holan básník* (Praha: Aleš Prstek), 428 stran.

nositelem pohybu, nebo ho vyvolává. Tyto jednotky jsou pak základem pro vytvoření metafor, jimž se pak přisuzuje vlastnost „pohybovat se“.

V Holanově díle je takovým základem vítr, vanutí. Pohyb je tu nutnou podmínkou. Motiv větru se ale postupně z básní vytrácí, navíc slovesa či podstatná jména vyjadřující vanutí či let začínou v jednotlivých básnických obrazech nahrazovat výrazy pojmenovávající chůzi či proud vody. Pohyb se tak zpomalí a jeho nositelé se stanou hutnějšími a hmotnějšími – voda či kámen. Výsledek tohoto procesu je pak jasně čitelný z názvu sbírky *Kameni, přicházíš...*, ve které pomalý pohyb těžkých kamenů s sebou přináší i pocity člověka tušícího ohrožení válkou. Válka promění básníkovu vnímání natolik, že to, co se před ní zdálo být atributem či symbolem života, je nyní jen pouhý sen.

V básníkově světě se naplno usadí tragika života, krutost osudu, ježž Holan vnímá jako odsouzení a nutnost, kterou si člověk nemá možnost vybrat. Navíc se Holan začne přiklánět i k existenciálnímu pocitu člověka jako hosta na tomto světě a jeho nepřekonatelné samoty. Kámen či jeho vlastnosti – tvrdost, pustota (motiv neúrodné krajiny, pouště nebo kamenů coby náhrobků na hřbitově) je v tomto období častou metaforou těžkosti žít.

Podle frekvenčního slovníku substantiv v díle Vladimíra Holana<sup>5</sup> se substantivum kámen (celkově na 37. místě v celém Holanově díle podle klesající absolutní frekvence) nejčastěji vyskytuje ve sbírkách *Příběhy* (čtrnáctkrát) a *Bolest* (třináctkrát). Na hodnotě deseti výskytů je sbírka *Na postupu*. Toto substantivum se tedy nejhojněji objevuje v dílech čtyřicátých a padesátých let dvacátého století.

Z kamene si pak Holan kolem sebe postaví zdi, čímž završí svoji samotu (ke které se dobrovolně přimknul na konci čtyřicátých let po svém vyhoštění z oficiální literatury), uzavře se před světem a ve své pracovně, ve své samotě – Holanesii – se snaží dobrat podstatě života, člověka, hledá Boha. To vše pak ale najde na rubu své zdi, který ale není tou odvrácenou stranou, nýbrž tím tajemstvím, za nímž člověk jde a rozbíjí tak zdi kolem sebe, aby jimi mohl proniknout. Ovšem ne každému se to podaří, jak Holan na konci svého života

---

<sup>5</sup> Trunečka, Michal (2007): *Substantiva v díle Vladimíra Holana*. Diplomová práce. (Ústav české literatury a literární vědy, FF UK v Praze), dostupné na [www.svdvh.wbs.cz](http://www.svdvh.wbs.cz).



dokládá básněmi právě s tematikou zdi. Proti zdi tu tak stojí individualita, jednotlivec vytržený z davu (dav pro Holana nebyl významný – viz báseň Motto ve sbírce *Sbohem?*) a ovládaný osudem, proti kterému nic nezmůže, protože *[p]otřebuje nás za svědky anebo postižené...* (*Sbohem?*, Propast propasti 2001: 376).

Že se zdi staly ústředním tématem Holanova posledního období tvorby, dokládá opět frekvenční slovník substantiv v jeho díle. Substantivum *zed'*, zaujímající 21. místo, se častěji začíná vyskytovat od sbírky *Na postupu* (dvacetkrát), není sice obsažena v dílech *Bajaja* či *Víno* (tematicky odlišných od těch, které Holan tvořil zároveň s nimi), od vydání *Příběhů* se ale vyskytuje ve všech sbírkách a samostatně vydaných skladbách (*Noc s Hamletem*), nejmórazněji pak ve sbírkách *Předposlední* (devětatřicetkrát) a *Sbohem?* (třiatřicetkrát).

Tímto jsme nastínili motivickou proměnu Holanova díla, které bude věnována pozornost v této práci. Inspirací a odborným základem nám byly sborníky *Úderem tepny*,<sup>6</sup> obsahuje příspěvky ze semináře k interpretaci Holanova básnického díla konaného 19. 1. 1986 v Praze ve Viole, či *Vladimír Holan a jeho soupevníci*,<sup>7</sup> sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě* pořádaného 28. 6. – 3. 7. 2005 v Praze. Velkým přínosem pro dané téma je pak vydání souboru studií Vladimíra Justla v roce 2010 *Holaniana*,<sup>8</sup> obsahující převážně studie z šedesátých let, do posledního oddílu jsou pak zařazeny studie vzniklé v devadesátých letech a v roce 2001 reflektující témata lásky, ženy či údělu básníka v Holanově díle už jako v uzavřeném celku.

V této práci půjde specificky o sledování dynamiky v Holanově díle, je však pro nás důležité sledovat i obměny básnické formy, které Holan užíval. Můžeme tu tak hovořit i o jejím, formálním, pohybu. Podobný pohyb nabízí i variabilita básnických druhů – v Holanově repertoáru můžeme nalézt jak lyriku či epiku, tak i lyrizovanou prózu deníků. Lyrika a epika se postupně začaly prolínat, vznikla tak lyrika na pozadí epického „mikropříběhu“.

<sup>6</sup> Justl, Vladimír (ed.) (1986): *Úderem tepny* (Praha: Restaurace a jídelny), 207 stran.

<sup>7</sup> Färber, Vratislav (ed.) (2005): *Vladimír Holan a jeho soupevníci* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), 296 stran.

<sup>8</sup> Justl, Vladimír (2010): *Holaniana* (Praha: Akropolis), 224 stran.

Velké změny nastaly u verše, který se z pravidelného rytmu a rýmu (nejčastěji střídání osmislabičných a devítislabičných veršů s pravidelným rýmem a daktylotrochejského rytmu) rozvolnil do volného verše, jehož „dobyť“ předcházel „urputný zápas o sebe“ (Justl 2010: 109).

Další pohyb-posun zaznamenává i mentální prostor básní.<sup>9</sup> Tím, jak autor stárne, získává zkušenosti a vytváří si svůj specifický pohled na svět a vztahy entit v něm, jak se proměňuje jeho chápání smyslu života a jeho „úkolů“ v něm, zjednodušeně řečeno: jak se autor mentálně vyvíjí, mění se i mentální prostor jeho díla. Samozřejmě tím nemyslíme, že básně na konci Holanovy tvorby jsou „chytřejší“, posun ve způsobu nahlížení na svět a jeho vnímání tu ale patrný je.

To dokládá i opakování vět (názorů) ve sbírkách vznikajících po sobě, jejich zařazování do jiných kontextů a jako důsledek toho objevování nových vztahů a významů. Jako příklad uvedeme motiv utrhnuté větve platanu, která zabila dítě, jenž se objevuje ve sbírkách *Asklépiovi kohouta* (báseň *Větev*) a *Předposlední* (báseň *Bylo*). Rozdílný je zde přístup k větvi. Zatímco ve sbírce *Asklépiovi kohouta* se o větvi mluví jako o „ekzému z přežrání“, a smrt dítěte se tedy jeví absurdní a zbytečnou, v pozdější verzi je smrt dítěte jedinou jistotou, o existenci větve je pochybováno, stejně tak o vichřici, která ji ulomila. Není tedy jasné, kdo dítě usmrtil, do „světla“ absurdnosti se tu tak dostává sama smrt.

Lze tedy rozeznat v Holanově tvorbě pohyb, a to jak v oblasti formy, tak i obsahu a tématu. Je třeba ještě podotknout, že proměna proběhla i ve formulování básnickových myšlenek. Na sklonku svého života i tvorby Holan začíná pochybovat o sobě i pravdivosti poznání, o které usiloval. Tyto pochybnosti dokládá stále přibývání otázek v básních, což vytváří protiklad oproti předchozím obdobím tvorby, zde máme na mysli deník *Kolury*, ten samý jev se výrazně objevuje i v *Noci s Hamletem*, méně častěji i v ostatních poválečných dílech, kde jsou myšlenky jasně definovány a výpovědi nabývají až gnómičké povahy (Justl 2010: 45).

---

<sup>9</sup> Tento termín je běžně užíván v kognitivní vědě. Její představitelka Laura Janda ho pojímá jako prostor v lidské mysli, který je konstituovaný smyslovými zkušenostmi (Janda 2004). Takový prostor pak zpřístupňuje jazyk, jímž se člověk vyjadřuje. Za mentální prostor básně tak lze považovat soubor smyslových zkušeností subjektu básně-autora (Červenka 2003: 41), prostřednictvím jehož jazyka báseň vzniká.

Pokusíme se tedy v této práci projít napříč Holanovým dílem, vyzdvihnout jeho motivy pohybu a interpretovat je. Nejprve je ale potřeba vysvětlit, jak pohyb chápeme, a vysledovat jeho významovou proměnu od „pouhého“ fyzického pohybu, o kterém nemůžeme uvažovat bez vědomí vlastní tělesnosti a kterému mnohdy nevěnujeme příliš pozornosti, až k metafyzickému symbolu bytí na tomto světě a jeho překonávání.

Základem pro nás budou práce Přemysla Blažička<sup>10</sup> a Jana Patočky,<sup>11</sup> který se jako fenomenolog zabývá zkušeností těla a s ním spojeným pohybem. Patočkovy úvahy o pohybu pak představil Pavel Kouba ve stati Problém třetího pohybu. Na okraj Patočkova pojetí existence,<sup>12</sup> jež nám byla rovněž inspirací pro pojetí pohybu jako podmínky existence.

Blažiček se pak v díle *Sebeuvědomění poezie* blíže zabývá procesem vzniku básní a jejich vnitřními vztahy s filozofií tvoření a života vůbec, v souvislosti s tím odkazuje i na Emila Steigera a jeho pojednání o lyrice a lyrickém básníku.<sup>13</sup> Metodu Blažičkova vědeckého bádání vystihl Michael Špirit v článku Za Přemyslem Blažičkem: Blažiček využívá fenomenologii, ale i Heideggerovu či Nietzscheovu filozofii, tak, že spíše pomáhá, „aby [Blažiček] věrohodněji (důsledněji, než jak bývá zvykem) vyvázal umělecké dílo ze skutečnosti, která byla před dílem (kterou si před dílem představujeme), znovu je výkladem své interpretace stvořil, a té skutečnosti, kterou právě žijeme, pak dílo zase ‚vrátil‘ zpátky, a ji tak učinil bohatší“ (Špirit 2002: 73).

Při uvažování o dynamice v básnickém díle a o přeměnách jeho entit jsme vycházeli z teorie fikčních světů, kterou konkrétně pro lyriku zformuloval v českém prostředí Miroslav Červenka<sup>14</sup> odvolávající se na světové pole literární vědy, konkrétně na Lubomíra Doležela,<sup>15</sup> jenž se zabývá fikčními světy obecně,

---

<sup>10</sup> Blažiček, Přemysl (1991): *Sebeuvědomění poezie* (Pardubice: Akcent), 242 stran.

<sup>11</sup> Patočka, Jan (1995): *Tělo, společenství, jazyk svět* (Praha: Oikoymenth), 203 stran.

<sup>12</sup> Kouba, Pavel (2003): Problém třetího pohybu. Na okraj Patočkova pojetí existence, in *Kritická příloha Revolver Revue* 9, 2003, č. 26, s. 8–22.

<sup>13</sup> Steiger, Emil (1969): *Základní pojmy poetiky* (Praha: Československý spisovatel), 189 stran.

<sup>14</sup> Červenka, Miroslav (2003): *Fikční světy lyriky* (Praha–Litomyšl: Paseka), 83 stran.

<sup>15</sup> Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum), 312 stran.

konkrétněji pak těmi narativními, či na práce M.-L. Ryanové<sup>16</sup>. Ryanová na podkladě pravidel pro vnitřní komunikaci, která se pokusila sama stanovit, polemizuje s existencí fikčních světů v lyrice vůbec na základě existence prázdných míst, pro která v lyrice není možné stanovit definici. Fikční svět lyriky, pokud jde tedy o svět, je pak neúplný.

---

<sup>16</sup> Například Ryan, M.-L.: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington 1991; či Ryan, M.-L.: Možné světy v soudobé teorii literatury. Z angl. přel. Miroslav Červenka, in *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 570–599.

# I

## *Pohyb jako bytí*

Naše tělesná existence ve světě (tak, jak ji chápe Jan Patočka – jako dynamiku; viz Patočka 1995: 34) je založena na pohybu, zjednodušeně řečeno: Bytí znamená pohyb. Životní pohyb si pak vyžaduje existenci nějakého prostředku – těla, který bude tento pohyb realizovat. Nemůžeme tedy mluvit o pohybu, aniž bychom nevzali v úvahu svou vlastní tělesnost. Skrze uvědomění vlastního těla můžeme pobývat ve světě a vztahovat k sobě jednotlivé entity, a to vždy v nějakém konkrétním prostoru, v nějaké konkrétní situaci.

Prvotní zkušenost má člověk právě se svým tělem, přesněji řečeno s tělesností, kterou si primárně neuvědomuje. Když někam jde, je pro něj automatické, že k tomu použije nohy, pro zvednutí pera vykoná pohyb ruky, ale v zásadě o onen pohyb nejde, jde o to pero. Člověk tak své pohyby vztahuje k věcem, díky pohybům lidského těla se tyto věci zvětčují, nemohou totiž existovat samy o sobě. Přesněji – ony by mohly, ale pro člověka, který je právě nepotřebuje, nejsou důležité, člověk je nezahrnuje do okruhu své pozornosti, proto nejsou. Až ve chvíli potřeby a zaměření pozornosti člověka na tyto konkrétní entity se zpřítomňují právě skrze jeho vědomí a jeho vztah k nim. Podle Merleau-Pontyho<sup>17</sup> „věc nemůže být nikdy oddělena od někoho, kdo ji vnímá, nemůže být ve skutečnosti nikdy sama o sobě, protože její artikulace jsou zároveň artikulacemi samé naší existence“ (Blažiček 1991: 64).

Podobné je to i s tělem, ovšem zde je situace složitější tím, že tělo jako předmět vnímáme jen ve chvílích, kdy ho „nepotřebujeme“, například když ležíme, naše noha je jen věc. Teprve když vstaneme, nohy začnou plnit svou funkci. V této chvíli ale už své nohy nevnímáme, svou pozornost zaměřujeme na objekt, kvůli kterému jsme vstali. „Sami sebe jsme si vědomi jako něčeho, co je zde, ale co není fenomén v pravém slova smyslu, co nám jen objevuje jiné věci, co způsobuje, že se nám věci objevují“ (Patočka 1995: 33).

---

<sup>17</sup> Zde Blažičkem přeložená citace z francouzského originálu, Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phénoménologie de la perception*, str. 370.

Není dobré tedy mluvit o těle, což nutí vnímat ho jen jako nástroj, ale o tělesnosti, o dynamice, skrze kterou vlastně žijeme. „Lidské bytí je pohyb, jímž se tvoříme, jímž ze sebe činíme to, čím jsme, a tento nejpůvodnější pohyb je přechodem od pouhého života k životu pravému. I když nemůžeme tento pohyb uchopit přímo, můžeme zachytit jeho směr právě pomocí různých úrovní existence, které se nyní ukazují jako *fáze* pohybu jednoho“ (Kouba 2003: 14).

Co se týče jednotlivých „malých“ pohybů, mají, jak je už výše zmíněno, svůj účel, svůj cíl. Je to logické, pokud si uvědomíme, že pohyb je realizace, nikoli realita (Patočka 1995: 37). Každý pohyb má tedy své odkud–kam. A smyslem pohybu „je změna toho, co jest“ (Patočka 1995: 37).

Vnímat svou vlastní tělesnost nelze samo o sobě, vždy se musí k něčemu vztahovat. Věc musí být v kontaktu s člověkem, aby mohla být vnímána, tedy aby existovala. Stejně je tomu i s tělesností. Tu si uvědomíme opět jen na základě nějakého vztahu, který budeme mít k druhé entitě. Nelze však mít vzájemný vztah k věci, která je přítomná jen díky nám (na základě tohoto vztahu se ale můžeme umístit do světa, vytyčí se tak prostor), ale k druhému člověku, od něhož se odrážíme právě tím, že stejně jako on je náš, tak my jsme jeho objektem zájmu, a právě díky tomuto vztahu si uvědomujeme sami sebe, své já. A právě toto já pak může vcházet do vztahů s věcmi, působit na ně a zpřítomňovat je a zasazovat do prostoru světa stejně tak jako sebe.

Jak už bylo uvedeno, člověk získává zkušenosti díky své tělesnosti a tím, že vstupuje do vztahu s věcmi a přetváří si je či je využívá podle sebe. Tužku můžeme poznat jen na základě toho, že s ní budeme psát či ji někdy použijeme jako náhradu nějakého jiného nástroje, který nám chybí. Podobné je to například s židlí – ta pro nás má význam ve chvíli, kdy si potřebujeme sednout, něco odložit nebo si na něco stoupnout, abychom na něco dosáhli.

Veškeré poznání o věcech a zkušenost s nimi tedy vychází od člověka, jenž je sám pro sebe centrem svého prostoru.<sup>18</sup> Jiný pak bude prostor můj a

---

<sup>18</sup> To „je stopa původně personálního přístupu ke světu, signum naší tělesnosti, jak se objevujeme ve světě, který nás obklopuje. To je *naše* bytí jakožto *bytí k věcem*“ (Patočka 1995: 34). V kognitivní lingvistice se toto kritérium hodnocení z lidského stanoviska rozvinulo v teorii antropocentrismu, který je hlavním principem jazykového obrazu světa (viz například Vaňková 2005).

člověka sedícího naproti mně. To je důležité při uvědomování si směrů. Podle své vlastní polohy určujeme, kde je nahoře a kde dole, kde je vpravo a kde vlevo, odkud kam se něco, i my, pohybuje a jak je něco daleko. Na našich možnostech je potom, zda onu věc můžeme uchopit, hýbat s ní, či zda pohyb jde mimo nás, je neovlivnitelný. Vždy se ale bude vztahovat k nám.

Díky naší představivosti navíc můžeme nežijícím entitám a přírodním jevům přisuzovat život a své vlastnosti. Proto například vítr vnímáme jako pohyb vzduchu odněkud někam, který nám něco přináší i odnáší. Vítr pak mohou ztělesňovat například ptáci, protože svým letem napodobují vání (jak si ho člověk představuje) – pohyb odněkud někam.

S pohybem „mimo tělo“ souvisí nespoutanost (například holubice je symbolem svobody), ale i nepředvídatelnost, protože ho nemůžeme ovlivnit. Někdy může být i nerozpoznatelný, uvědomujeme si jen jeho výsledek. Takový pohyb pak ztělesňujeme metaforami, které nám pomáhají organizovat svět. V aktuálním světě například ona holubice symbolizuje svobodu, vlaštovka jaro, vrána a čáp nosí děti, havran nebo krkavec zpřítomňují smrt apod.<sup>19</sup>

Už tím, že existujeme, že se vyskytujeme ve světě, vznikají možnosti realizace budoucnosti, tedy vzniká pohyb. Tím, že někde jsme, zaplňujeme prostor, tím, že někam jdeme, ovlivňujeme lidi, které potkáváme, tím, že něco uděláme nebo neuděláme, můžeme rozhodnout o životě či neživotě druhých.

Je spousta možností naplnění situací, které během dne, natož života, vzniknou, ale je i spousta omylů, kterých se můžeme dopustit. A vše se realizuje skrze pohyb. „[...] *reálný* pohyb [...] dosažením cíle vytváří novou situaci, jež otvírá jiné možnosti a jiná selhání“ (Kouba 2003: 20). Žijeme naplňováním možností, v neustálém pohybu a „naše dynamika (možností) je [...] něco, co ukazuje nás a svět kolem nás“ (Patočka 1995: 60).

Naše tělo je ale nejen původcem pohybů, ale i příjemcem oněch možností, které vzniknou naší realizací, naším jednáním. A jako odpověď na ně je zase jen pohyb či ne-pohyb. Skrze své tělo získáváme zkušenosti se světem, pak můžeme

---

<sup>19</sup> O metaforické povaze pojmového systému, v jehož rámci myslíme, viz Lakoff, George, Johnson, Mark (2002): *Metafory, kterými žijeme* (Brno: Host), 282 stran.

adekvátně reagovat na podněty, a vést tak se světem dialog (jak už jsem zmínila, například tím, že se někde budeme či nebudeme vyskytovat – nabízí se příklad přímo ze života Vladimíra Holana, který se po roce 1949 uzavřel ve své vile na Kampě a odmítl vycházet ven a stát se součástí světa – spojeno s tehdejší politikou –, se kterým nesouhlasil; jeho nepřítomnost „venku“ znamenala odpověď na události konce čtyřicátých let a následujících).

Pokud předpokládáme, že jednotlivé pohyby nakonec utvářejí jednotu a ona jednota reprezentuje pohyb životní, musíme zde nutně dojít k závěru, že právě tento životní pohyb je odpovědí na naše umístění do světa, na naše zrození a uvědomění si vlastní konečnosti. A spousta pohybů, u kterých nemusí být spatřen cíl, se děje právě pro překonání tohoto vědomí smrti a pro snahu navrátit se „zpět ke kořenům“. Vladimír Holan se ve svém díle tematicky nejvíce vrací zpět od období druhé světové války, jejímž vlivem se obrátil více do svého nitra a snažil se pochopit jeho podstatu.

Současně docházelo i k přeměně motivů pohybu a změně prostoru, v němž se pohyb realizoval. Sestoupil dolů, právě k člověku, a zpomalil ve svých meditacích, které i prohloubil. Ne náhodou tak v dílech nacházíme motivy návratu do dětství a jeho jistot (jistotu přirovnává ke kameni – díky své tíze nemůže tak rychle „zmizet“ jako třeba vánek) či do biblických i antických mýtů.

Tímto návratem do minula a odpoutáním se od přítomnosti, a tedy i budoucnosti, a spočínutím v meditaci nad primárními otázkami po smyslu života se Holan dostává do „nálady“. Tento pojem vysvětlil Emil Steiger ve svém díle *Základní pojmy poetiky* jako prchavý okamžik, který se ovšem může opakovat či variovat a který je posledním dosažitelným základem básnictví (Steiger 1969: 22). V takovém okamžiku, naladění, se básník spojuje nejen se sebou, ale i se světem „V náladě jsme na sebe narazili, setkáváme se se sebou, ale ne objektivně, ne jako s věcí. V náladě cítíme, jak na tom jsme“ (Patočka 1995: 59).

Přemysl Blažiček v knize *Sebeuvědomění poezie* na základě Heideggerovy filozofie pokládá náladu za prvotní jednotu se světem, kterou umí vyjádřit umění. Lyrika tuto náladu zhmotňuje, lyrik si při tvoření „vzpomíná“, vzdaluje se přítomnosti a ve zpětném pohybu odkrývá bytí (Patočka 1995: 48). Podobné se



děje u tance, výrazu nejčistšího pohybu, který odhaluje podstatu tančícího a zároveň podstatu nás všech. Při tanci tělo promlouvá a vyjadřuje pocity, tzn. náladu.

V Holanově tvorbě je pak tento návrat a spočinutí v náladě čitelný v básni Tanečnice ze sbírky *Na postupu*. Tančící dívka tu své tělo využívá jako nástroje pro vyjádření pocitů, jak na tom je (pokud použijeme slov Patočky), i jako média, které tyto pocity dokáže zprostředkovat, divák tedy vnímá její tělo: [...] *A snad právě proto / bylo mi vždycky líto / tvých krásných trpělivých bosých nohou, / ušpiněných prachem prken. A snad právě proto / je mi lidsky vezdejší a těžce tedy pracuje tvůj dech / od břicha k nadřím, jež jsou pověřčivá / jako dvě bouře v noci svatojanské* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 160). Divák či interpret se tím ale sám pak dostává také do nálady, v tomto případě nálady lásky, a spojuje se s její podstatou, kde tělesnost už nehraje žádnou roli, už není tím omezujícím, a kde je naprostá svoboda: *zatímco já, který nemohu lhát, vidím nezaslouženě, / že všechna místa k líbání jsou právě jenom na tobě. / Ale ty je odhazuješ do ztracena, / neboť nepotřebuješ už nic, ani sebe...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 160).

Podobné odpoutání se od tělesna můžeme pozorovat i v úvodní sloce poémy *Óda na radost*. Třetí verš zní: *a vše je nahoře a nejvýše je tanec slonů...* (*Óda na radost*, Příběhy 2002: 153). Slon se tu přímo „odhmotňuje“, zbavuje se své velké váhy a tancem se dokáže povznést, a navodit tak náladu radosti. Tu podtrhuje i umístění slonů v prostoru nahoře. Jak uvidíme dále, protiklad nahoře-dole je pro Holana zásadní. Co je nahoře, souvisí právě se štěstím, radostí.

Nálada je tvůrčím impulzem a zároveň vytváří a udržuje i „atmosféru“ jednotlivých obrazů v básni. Rozpoznání této nálady interpretem je pak nutnou podmínkou pro pochopení básníkovy sdělení.

## ***Realizace pohybu ve fikčních světech***

Co bylo zatím napsáno o pohybu, vycházelo z představy, že se odehrává v aktuálním světě (pojem aktuální svět vymezil Lubomír Doležel v díle *Heterocosmica*)<sup>20</sup> a z perspektivy lidí žijících v něm. Děj literárních děl se ale pohybuje ve světě fikčním, který sice vytváří autor jako entita aktuálního světa a své zkušenosti přenáší do světa fikčního, ale přesto má svá zvláštní pravidla. Problematika pohybu ale ve své podstatě zůstává stejná jako ve světě aktuálním. Pokud totiž v něm se vše realizuje skrze tělesnost člověka a k němu je vše vztahováno, to samé platí i o subjektu ve fikčním světě. Pohyb se tu ale nevztahuje k nám, ale k lyrickému subjektu v lyrice či vypravěči a postavám v epice.

Nelze ovšem umění plně identifikovat se životem. A ve světě umění také často chybí situace, které v běžném životě nelze opomenout, ba dokonce si je život vynucuje. Nepatří sem proto otázka lidských pudů a potřeb, které jsou samozřejmé a nad nimiž se nepozastavujeme (v literárních textech se tedy, pokud není přímo ona potřeba tematizována či jinak využita v příběhu, nedočteme, že se šel někdo najíst, protože měl hlad, či si odskočil na toaletu). Do popředí se tu dostávají otázky závažnějšího charakteru, otázky po smyslu a po podobě vztahu člověka se světem. „Skutečné poslání básně a každého uměleckého díla spočívá právě v úsilí prolomit všeprostopující tlak [...] pro nás již jedině možného [„normálního“] chápání světa“ (Blažíček 1991: 83–84).

---

<sup>20</sup> Doležel 2003: 27–30. Doležel vychází z teorie možných světů formulující se od 60. let 20. století, základy položil Saul A. Kripke. Uprostřed systému možných světů, jež nejsou aktualizovány, se nachází svět aktuální, tedy ten, ve kterém člověk může uvažovat o skutečnosti, která není relativizována k jinému možnému světu. Mezi možné světy spadá i zvláštní druh těchto světů, a to fikční svět literatury.

Pro zjednodušení budeme vycházet z této Doleželovy teorie. Vymezení fikčních světů poezie a zvláště lyriky je totiž složité, jazyk, díky němuž lze tyto světy popsat, zde totiž nemá primárně funkci sdělnou, ale estetickou. Nabízejí se tak otázky po existenci fikčních světů lyriky vůbec, na které se snaží přinést odpověď Červenka ve své práci *Fikční světy lyriky* (Červenka 2003) či polemika v časopise Svět literatury XX, (2010, č. 41).

Už tím, že básník skrze své básně hledá a realizuje možnosti, jak artikulovat svět a jeho vztah se sebou samým (lyrika ne zcela, ale přece jen vychází ze subjektivity autora), je nutno brát v úvahu vše, co se v básni a jejím lyrickém světě objevuje, a odhalit jeho smysl. Nelze tedy opomenout ani pohyb, jímž, jak je zmíněno výše, se uskutečňuje život, a tím i onen vztah (dialog se světem).

Současná debata o fikčních světech obecně se pohybuje spíše v oblasti narativu, kde je fikční svět a jeho entity snadno popsitelný na základě nějakého příběhu. Fikční svět lyriky je tak problematickou záležitostí už svou povahou. O hrdinovi a jeho vztazích k okolí nelze uvažovat, navíc tu dominuje jazyk s estetickou, ne sdělovací funkcí. Miroslav Červenka se ve své knize *Fikční světy lyriky* přiklání k uvažování o fikčním světě obecně jako hře na „make believe“. Na podkladě teorie Kendalla L. Waltona objasňuje vztah mezi vnímatelem a touto hrou, kdy „vnímátel se vyzývá, aby [...] pro chvíli obcování s uměleckým dílem přijímal imaginární entity jako aktuálně existující. Tento obecný princip je dále [...] interpretován tak, že uvedená výzva je zároveň pozváním, aby se vnímátel stal účastníkem hry na ‚make believe‘, přičemž příslušný artefakt [...] je nástrojem této hry“ (Červenka 2003: 11).

Fikční svět neodpovídá tomu aktuálnímu, může se s ním ale v oblasti svých hranic propojit a přijmout některé entity, které se ve fikčním světě mohou chovat jako v aktuálním. I zde ale platí tvrzení Merleau-Pontyho o artikulaci skutečnosti a přítomnosti věcí v ní, totiž že pokud si lyrický subjekt věci „nevšimne“, bezprostředně ji nespojí se sebou a nezařadí ji do svého světa, pak neexistuje.

Ve fikčním světě ale bude složitější odhalovat významy entit a dějů, lyrický subjekt nám je skrze autora interpretuje zcela originálně, podle slov Červenky je „deformuje“,<sup>21</sup> využívá například jen jejich fyzických vlastností, a tím je zbavuje předsudků, tím prolamuje „běžné“ nahlížení na svět, jež je ochuzené o ono prozření, Heideggerovo „porozumění“ a vnoření se do nálady, která je všemu východiskem.

---

<sup>21</sup> Červenka 2003: 25

V lyrice ale nejsou deformovány jen situace a entity, ale také jazyk, jenž je důležitou složkou výstavby básně. Nabývá estetické hodnoty a díky ní nelze funkci básnického jazyka porovnávat s funkcí jazyka prostě sdělovacího stylu. Přesto má ale básnický jazyk schopnost popisovat a zpřítomňovat fikční svět. Básník, aby mohl vyjádřit, co mu bylo právě „vnuknuto“ (Steiger 1969), to musí nejen zhmotnit svou přítomností a tělesností (nikoli však tělem, zde tělesnost je onou dynamikou, viz výše), ale i artikulovat, aby existenci toho podržel.

Slovníkové významy lexikálních jednotek ale nejsou dostačující, aby vystihly tuto podstatu, básník tedy ještě musí základní významy „přetavit“, dát je do vztahu s něčím sice vzdáleným, ale v určitém smyslu podobným, nahlédnout na onu věc z neobvyklého hlediska, spojit nespojitelné, a vytvořit tak originální jazykový obraz plný metafor, personifikací, apostrof apod. jinak stejného základu, jehož podoba se ale dá jen tušit. Tuší ho ovšem ale i ostatní básníci a prostřednictvím jejich jazyka si ho dokážou představit i vnímatelé básnického textu. Básník tak dokáže vyjádřit i náladu (vysvětleno výše), která se tímto stává čtenáři přístupnější.

„Jednotné naladění je v lyrickém projevu nezbytné, a to tím spíše, že souvislost, kterou jinak od jazykového projevu očekáváme, je zde vyjádřena někdy jen nepřesně a mnohdy vůbec ne. Jazyk jakoby v lyrickém projevu opět pozbyl lecčeho z logické zřetelnosti“ (Steiger 1969: 31).

### ***Pohyb jako neukončenost***

Prozatím jsme omezili pohyb na pohyb životní, tedy související se životem vnímajícího člověka. Ten ale není nesmrtelný, a tak „jeho“ pohyb musí zákonitě někdy skončit. Takové malé konce se uskutečňují už s jednotlivými pohyby, které onen pohyb životní tvoří. Jedná se tedy o takové „malé smrti“.

Toho si je vědom i Vladimír Holan, vyjádřil to už na začátku své tvorby, ve třicátých letech: *Nedokončím větu, abych nezasadil smrtelnou ránu sobě, že jsem ji dokončil* (Kolury; Babylonica 2004: 61). Tím, že se nám otevírají stále nové a nové možnosti a my některé z nich naplňujeme, jeden pohyb přechází

v jiný, a ve chvíli, kdy už není možnost dalšího pohybu, přichází smrt, definitivní „tečka za větou“: [...] *myšlenka. Leč ta dosáhla ztělesnění, stala se smrtelnou* (Kamení, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 125). Analogicky v tvorbě tedy po dokončení jednoho díla přichází možnost dalšího tvoření, vzniku nových vět, které ale, sice někdy ne zřejmě, na sebe navazují.

Konec díla, například románu či sbírky, vždy dává možnost pokračovat dál, obsahuje v sobě nedořečenost. I Vladimír Holan pojmenovával své poslední sbírky, vzniklé pod dojmem konce života, tak, aby stále ještě byla možnost tvořit dál – názvem sbírky *Předposlední* informuje, že píše ještě jednu sbírku – *Sbohem?* Otazník prozrazuje, že se básník nechtěl rozloučit a ukončit tak své dílo a nechat ho vyústit v nějaký závěr. I v samotných básních posledních sbírek Holan stále více používal otazníky, a tedy otázky. Převládala pochybnost, nejistota. *Stále se ptáš...* (Předposlední; Propast propasti 2001: 109).

Rozloučení přichází paradoxně v padesátých letech, téměř o třicet let dříve, než Holan zemřel. V tu dobu totiž na základě svého zdravotního stavu myslel, že má nemocné srdce, že brzy zemře. Své pocity ze smrti pak shrnul ve sbírkách *Strach* a *Bolest*. Právě na konci sbírky *Bolest* se objevuje báseň *Sbohem* (bez otazníku) jasně signalizující očekávanou smrt: *Už nikdy nesplníš daný slib. / Tvé oči si vysnila lebka* (*Bolest*; Lamento 2000: 281).<sup>22</sup>

Další rozloučení se životem přišlo na počátku šedesátých let skladbou *Toskána*, vzniklou v atmosféře strachu z rakoviny slinivky břišní. Převážně autobiografickou *Toskánu* Holan pojal jako putování za ženou-smrtí, která mu ale stále uniká a přivádí ho na nová místa. Objeví se ale v nečekané chvíli a konec, jenž se předtím zdál v nedohlednu, přichází velmi rychle.

Když se vrátíme v čase ještě do dob prvních básní, před válku, vyjádření konečnosti tu nalezneme jen zřídka. Naopak se tu často objevuje vání větru jako metafora neukončeného pohybu a ve sbírce *Vanutí* je přímo vyřčena modlitba za lehkost onoho větru, za nezatíženost básníkovy vidění a vnímání a hlavně za nepoznání tajemství: *Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství / měl bych se*

---

<sup>22</sup> Název *Sbohem* se objevuje ještě u epické skladby z roku 1949. S Holanovým pocitem konce vlastního života ale tento „příběh“ nesouvisí.

*okem stát, / kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví – / mne nechej váť, jen váť*  
(Vanutí; Jeskyně slov 1999: 70).

Život jako pohyb je sice jeden z hlavních, ale ne jediný motiv pohybu obsažený v Holanově tvorbě. Svou pozornost zaciluje i na jednotlivé fáze tohoto pohybu, na základě čehož si utváří vztah nejprve k jednotlivinám a později k celku, jehož je součástí a není mu lhostejný, a následně i sám k sobě.

Významy takových pohybů se pak utvářejí na podkladě nálady vzniklé v situaci, ve které se básník právě nachází, a jedinou možností pro její zachycení jsou metafory. Ty potom pomáhají vnímateli díla při interpretaci navodit náladu podobnou té básníkově, a tím i k pochopení jeho sdělení.

V následujících kapitolách rozebereme motivy pohybu v Holanově díle a ukážeme, jak Vladimír Holan s těmito motivy pracuje, jakých metafor užívá, případně jak je s ohledem na dobu a situaci vzniku děl proměňuje. Sledováním této dynamiky se pokusíme proniknout do fikčního světa Holanových děl a právě přes tuto dynamiku ho uchopit.

## II

### *Bloudění*

*Blouznivý vějíř* je jediná Holanova sbírka, kterou sám autor zavrhl jako „hřích mládí“.<sup>23</sup> Přesto ji ale nelze opominout z vývojového hlediska celého autorova díla. V jako první sbírce se zde formuje Holan-básník, jenž je sice ještě ovlivněn svými vzory, práce s jazykem už ale na mnohých místech signalizuje jeho budoucí poetiku. Té se přibližuje hlavně v posledním oddíle Chryzantémy. V předchozích oddílech se vyskytují motivy tuláků bez cíle, lyrický subjekt je odnášen do snu nebo odtržen od skutečnosti, zahalen v dým a barvami.

Není tu žádné východisko z takovéhoto stavů, to ale ani není záměrem. Z básní lze vycítit básníkovu opojení touláním se, pozorováním přírody, vnímáním barev. Vyjímá se báseň *Modré zátiší*, kde je ono toulání se přímo tematizováno: *Balada poutníků se tiše potuluje / Jak světec beze jména* (Blouznivý vějíř, Bagately 2006: 17). Putování bez cíle, zpřítomněno zvuky kroků, je zde připodobněno světcům beze jména – stále tu tedy něco chybí.

A to se právě objevuje v Chryzantémách, i když ne programově. Přes motivy podzimu, mlhy, stmívání se a tmy dochází básník k určení cíle pouti – ke smrti. Život pojímá jako pohyb, který má cíl, a to právě smrt: *Hle život tvůj který se plíží zděšeně / Hned zrána kráčíš za smrtí venkovských růží povadlých / A sivé ocúny rozkvetly potají v tvé duši ztracené* (Blouznivý vějíř; Bagately 2006: 40). Smrt ale nemusí být jen zakončení životní pouti, může zakročit kdykoli, a tuto pouť přerušit: *Pozvání k smrti dostal jsem když leden vál* (Blouznivý vějíř; Bagately 2006: 37).

Podzimní melancholie v Básníku znamená i ztrátu dětství, dospívání, a s ním spojené ony tragické životní pocity (uvědomění si vlastní konečnosti na základě setkání se smrtí v podobě zemřelého v městečku), které ho budou provázet do konce života. Ztráta dětství je tu metaforicky vyjádřena vypuštěním

---

<sup>23</sup> Rozhovor Několik chvil s Vladimírem Holanem, Bagately 2006: 493.

dvou smutných holubic, což navíc značí básníkovu melancholii: *Padají deště do chvíl podzimních a neuvidím nic / Než ústav pohřební spícího městečka a toho jenž se rozloučil / Z mých houslí chlapeckých dvě vzlétne smutných holubic / Zatímco podzim známý snáší se a v sen se pohroužil* (Blouznivý vějíř; Bagately 2006: 36).

V témže roce, kdy vyšel *Blouznivý vějíř*, byly časopisecky publikovány i listy nedokončeného románu *Ábel Stach*, které vznikaly zároveň s básněmi *Blouznivého vějíře*, a román měl vyjít jako druhé Holanovo dílo. Proto jsou zde patrné určité paralely, hlavně v motivu toulání, i když v *Ábelu Stachovi* už to není přímo lyrický mluvčí, kdo se „toulá“ či „bloudí“. Hlavní postava Ábel Stach už má určitý cíl a jde za ním. Svou cestu popisuje jako strašné a kruté bloudění, na jehož konci ale našel, po čem toužil – štěstí: *Jsi na omylu, tvrdíš-li, že jsem prohrál partii šachu, drahý hochu! Jsem šťasten* (Ábel Stach, Bagately 2006: 363).

Epistolární podoba prózy tu umožňuje komunikaci mluvčího izolovaného od ostatních, což si ale vybral dobrovolně jako únik z rušného města do klidné přírody, s přítelem a i s civilizovaným světem – městem. Při popisu krajiny volí postup provázení adresáta dopisů po okolí, snaží se ho zpřítomnit v tomto prostoru. Tomu přizpůsobuje i svůj slovník (například slovesa používá ve tvaru druhé osoby singuláru): „vyšplháš-li se“, „pojď se mnou“, „potkáš“. I popisovaný kraj se jeví v pohybu: teče tu řeka, na které se Ábel plaví, krajina je zvlněná a posetá kapličkami, k nimž někdo nosí čerstvé květiny, jsou tu stáda ovcí, se kterými pastýř přechází na další místa pastvy, prochází tu také osamělí poutníci, na obloze krouží ptáci, hodiny plynou. *Není žádného zastavení v přírodě, jen neustálé dění, plodné, uklidňující* (Ábel Stach; Bagately 2006: 353).

Pohyb v přírodě, působení přírodních živlů jako vzduchu v podobě větru či vody jako deště, je podmínka života, a to nejen pro přírodu, ale také pro člověka, který vlastně z přírody vychází.



Jednou večer, když už Ábel ulehl, jediný pohyb, který cítil, bylo chvění tmy, jež navozovalo pocit mrtvolna, naléhavé čekání na něco, co tuto tmou a pocit prázdnoty prolomí, zároveň si však Ábel uvědomil vlastní neschopnost cokoli udělat. *Malá okénka jsou dokořán otevřena, tma se chvěje, mrtvo. Napadlo mne, abych se podíval z okna. Ale nevstal jsem, očekáváje s napětím, co se bude dít. Ano, nyní se něco musí stát; probůh, jak mrtvo bylo, že to doléhalo na spánky a tížilo nesnesitelně. Ale nic se nestává, další tma, hladina tmy, ničím nevzrušená* (Ábel Stach; Bagately 2006: 348).

Vzpomínky na den, kdy se toulal sem a tam, a cítil se proto živým, se zdají být nepravdivé, náhlé zastavení se všeho předznamenává odumírání. Když ale náhle začne pršet, cítí radost, že opět žije, tzn. že je schopen vnímat, že se něco děje. Svět opět dostává svůj pohyb: *Začínám žít, jsem šťasten, ó jaký nebeský šumot a vzruch! [...] Dešťové vlny, které zní jako pastýřské varhánky, jako úder na rákosové tyčinky, jako pohyb, kterým rozevíváme bohatý vějíř. Docela jasně vidím krajinu, která se plouží na tisíce mil v kruhu. Jak oddychuje!* (Ábel Stach; Bagately 2006: 348).

Přírodní pohyb také samozřejmě doprovází periodičnost, rytmizace – její metaforou je **vlna** – že se jedná o pohyb, je v ukázce přímo vyjádřeno, navíc pohybem, *kterým rozevíváme bohatý vějíř*, vzniká vítr. Vše završuje oddychování krajiny, opět rytmizovaný, bezděčný pohyb nutný k životu.

Vladimír Justl si v Holanově díle všiml, že když se objevuje déšť, tak ve chvílích, kdy se něco podstatného děje. Zde se subjektu vrací zpět pocit života.

Pro obě díla je charakteristické bloudění bez menšího cíle. V *Blouznivém vějíři* je za cíl-konec považována smrt, ke které se, zřetelněji hlavně v *Ábelu Stachovi*, přidává snaha najít sám sebe. Prostorově je vše zasazeno do krajiny, která sice žije svým životem – koloběh ročních dob, déšť, vítr, den, noc –, přes toto všechno je ale spíše, oproti lyrickému mluvčímu, statická – nedochází v ní ke změně směrem dopředu.

Změna, krok dopředu, ovšem nastává u lyrického mluvčího, a to právě díky pobytu v přírodě. V *Blouznivém vějíři* ještě čteme: *U střílen pouťových do*

*svého srdce míříš neustále* (Blouznivý vějíř, Bagately 2006: 41), v části Z listů Ábela Stacha, časově evidentně mladší než výše citovaný úryvek z básně Ultima Thule sbírky *Blouznivý vějíř*, už zaznamenáváme onen posun: *daleko jsou ony doby, kdy jsem neustále mířil do svého srdce u pouťových střílen a poraněn se potácel hloubavým večerem. A nyní?* (Ábel Stach, Bagately 2006: 363).

### ***Pohyb ke smrti***

Dalším dílem, které je možno ještě zařadit do období „bloudění“, jak jsme ho vymezili výše, je první verze *Triumfu smrti* z roku 1930. Vychází sice čtyři roky po *Blouznivém vějíři*, obsahuje ale básně psané už od roku 1927.

Z této sbírky je čitelný určitý vývoj autora. První básně ještě jakoby přebírají témata i poetiku *Blouznivého vějíře* (i když později právě jen tyto básně Holan vybere do přepracovaného vydání *Triumfu* v roce 1936 a 1948), lyrický subjekt je stále opojen mládím i přírodou, dlouhé básně s desítkami strof jsou složeny z různých obrazů – doznívá zde ještě vliv poetismu.

Holan už také naznačuje a otvírá svá základní témata – „otázky o smyslu lidské existence, umění, o podstatě života. Otázky, které [...] jsou neodmyslitelnou součástí básníkovy uměleckého zápasu“ (Justl 2010: 59). V Moudrosti léta už básník vyjadřuje podstatu smrti a život jako její podmínku i pohyb k ní; v druhé ukázce se zase zamýšlí nad tragikou smrti, její neúprosností, je zde čitelný strach ze smrti: *a život, žízeň Smrti, je stínem pro klamy / a stín je křikem nás, že zemřem jedenkrát –; Věčnost je velká šatlava pro malé dohady, dříve než zvíš, / jsi sama sebe žalářníkem, / v poplachu srdce uhranutého jednou zabloudíš / a mladou kletbou stár zapláčeš nad své rakve s víkem. // Sotva se rozhlédneš, zavrou se kola horizontu znenadání, / studená vodní kola zlehounka, / a nevíš sám, prošel jsi vzdálenost, či prostoupil jsi zdání, / jež Ruka neznámá ti jednou podala? // Smrt není kavalír. – Ó kam jsi šel? Márnice lapí tě a vydá spoutaného v hlíny tíž, / běda, jsi kostlivcem prázdnotou střeleným, / běda, ó běda, zdrť se, co nad hroudu tu v světě bylo výš / a času pád smete tě v prach s chechotem vítězným!* (Triumf smrti, Bagately 2006: 68, 69).

Zde jsou patrné i náznaky dalších témat důležitých pro Holana, a to nahodilost zrození – **osud** (*Ruka neznámá*) a smrt jako **pohyb dolů** (*spoutaného v hlíny tíž; zdrtí se; co nad hroudu tu v světě bylo výš*).

Nejvýraznější z dalších oddílů je Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti, zmiňující smrt Holanova otce (1928). Lze tak usuzovat proto, že je tu zaznamenán bezprostřední zážitek otcovy smrti, a tím odhaleno další téma – **mládí**, a hlavně **dětství**, jako to čisté, neporušené (a také spojené s počátkem všeho): *mladost nás hýčká, nevzbouzí, že jednou budem žít jenom vzlykotu; → sen hýčkal nás a probudil, že nyní žijem jenom vzlykotu* (Triumf smrti, Bagately 2006: 111, 112).

Právě zde je patrný výrazný posun, ke kterému v předchozích dílech (v *Blouznivém vějíři* můžeme snad jen číst o dvou smutných holubicích), ale ani v předchozích oddílech *Triumfu smrti* Holan nedošel. Jasně vymezuje rozměry **tragiky života** – ztráta, a to jak milovaných bytostí – smrt, tak prožitých okamžiků, s čímž je spojen pocit marnosti: *Dvacetčtyřikrát již jsem viděl siné žezlo hyacintu, / dvacetčtyřikrát sklouzlo jaro v nahý pohyb kmentu, / památky není však, že byl bych něco dal, málo jsem tedy miloval, / a z té kruté lásky nic mi nezbylo...* (Triumf smrti, Bagately 2006: 116).

Oddíl Triumf smrti obsahuje ještě prózu Alkéstis inspirovanou řeckým mýtem o stejnojmenné manželce ferského krále Adméta, jež dobrovolně zemřela místo svého manžela, avšak byla vrácena zpět na svět. V Holanově próze – vyznání se mrtvé dívce – se mrtvá také vrací, ovšem v představách a teprve, kdy se mluvčí přiblíží zemi, ve které je pohřbena, natolik, že s ní až splyne: *A mé slzy už byly hlína, neboť jsem padl na kolena a tvář svou* (Triumf smrti, Bagately 2006: 123).

Ve chvíli „přítomnosti“ mrtvé milenky básník chápe směřování života jako **pohyb za smrtí** – zjednodušený výklad by byl, že následujeme mrtvé, kteří nám ukazují cestu, tedy že život vede ke smrti: *Potom Jste šla přede mnou, ohlédajíc se na mne stále. A pootevřenou dlaň (asi jako ten, kdo ukazuje druhému cestu, ochraňuje tímto důlkem růžovosti světlo svíce od průvanu) držela Jste mírně přimknutou k srdci.* Hlubší význam tohoto obrazu je ale ve spočinutí se smrtí: *Zato Jste pozdvihla víčka očí a já zemdlel, podáváje Vám obě ruce;*

jejím stvrzením: „Ano, je tomu tak, věř!“; a pochopením bolesti spojené s láskou: *Láska skrývá podobu. Jasná bolest Vaše je mi toho znamením* (vše Triumf smrti, Bagately 2006: 123).

Podobné pojetí „bloudění“ přináší deník *Lemuria*. Člověk „bloudí“, protože nechtěl „těkat“ ke smrti, vzepřel se. Tím byl ale odsouzen k ještě většímu bloudění a snaze dosáhnout výchozího místa (tím je míněna zem, člověk se k ní tedy vrátí až po smrti, za života tohoto cíle dosáhnout nelze): *Jsmo na Acheronu... Někdo zde ulamuje Cháronovi kormidlo... Budeme bloudit, když jsme se bránili těkání... A budeme bloudit v těkání, když přece stále nějaká chiméra nás odvolává k sobě, aby nás volala k místu, jež jsme právě opustili...* (*Lemuria, Babyloniaca* 2004: 89).

Bloudíme také ve srovnání s dětmi, s jejich myšlením. Děti jsou pro Holana symbolem čistoty, přímosti a hlavně svobody, *přijímače, které zachycují vlny zázračnosti bez vyladování* (*Lemuria, Babyloniaca* 2004: 109). Na rozdíl od dospělých jsou ještě nesvázaní životem, ale naopak se svobodě neohroženě oddávají: *„Měla jsem si vysvětlovat, alespoň zčásti, rychlost dětského chápání tím, že dítě chápe bodem, my kruhem, a že proto je ono tak bezmezně svobodné, určující, kde my jsme zajatci a bloudícími?“* (*Lemuria, Babyloniaca* 2004: 155).

### III

#### *V jeskyni slov*

„Na přelomu dvacátých a třicátých let jsme [...] v české poezii svědky posunu od optimismu, hravosti a kolektivnosti avantgardy k postižení existenciální tíhy, životní tragiky, společenské nejistoty, lidské samoty a osudovosti“ (Křivánek 2010: 33). Tuto změnu pohledu předznamenal Vladimír Holan už ve svých prvotinách a pevně se k ní přimkl právě v přelomovém roce 1930 *Triumfem smrti*, na což bylo poukázáno v předchozí kapitole. Holanova poezie ale prochází nejen změnou vidění, ale i změnou poetiky. Ubývá popisnosti, až malířského vyobrazení, rozvleklosti líčení pocitů.

Od třicátých let se začínají vyhraňovat individuality, které se nehlasí k žádnému uměleckému směru, často jsou ale označovány „básníky času, ticha a smrti“. Předchozí kapitola pojednávající o „bloudění“ vedle jiného vystihuje i hledání sama sebe samotného autora jako básníka (dokladem je přepracované vydání *Triumfu smrti*, radikálně zkrácené a lexikálně upravené).

Pro své vyjadřování se Holan snaží nalézt co nejvhodnější slova, aby jimi co nejpřesněji vystihl situaci, vstupuje do tzv. jeskyně slov (jak se ostatně jmenuje i první díl sebraných spisů obsahující tvorbu z tohoto období), kde „bojuje“ se slovy, strhává z nich primární význam a někdy je až násilně deformuje jak významově, tak i gramaticky. „Vlastní věc je [...] zamlčena, vyjádřen je jen určitý vztah, spojení dvou protikladných stránek čehosi, či spíše čehokoli. Konkrétní nositel je nepodstatný, rozhodující je abstraktní, z věci na věc převeditelná zákonitost vztahu. V jazyce se to odráží oslabením samostatné významové váhy slova“ (Blažiček 1991: 9).

V *Lemurii*, deníku a důležitém díle pro poznání Holanovy poetiky, je k tomuto přidán ještě požadavek samoty: *Otrhal jsem listnaté mistrovství pestrých parabol a uzavřel se prostými oblouky samoty, která nezná výmluv [...] Co v takové samotě mohu nyní [...], toť nikoli, že se snad upřeně zavímám a*

*hermeticky zapřádám, nýbrž že usiluji o naprosto nutnou izolaci. A isola, toť ostrov* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 98).

Blažíček nazval proces, který probíhal v raném období Holanova díla, „sebeuvědomění poezie“. „Proces sebeuvědomění moderní české poezie jakožto poezie totiž není v podstatě ničím jiným, než zatlačováním sdělovací funkce do role pouhého služebného činitele, a tím jakýmsi očišťováním jejího skutečného smyslu“ (Blažíček 1991: 126).

Holan už upouští od dlouhých popisů krajiny za různých denních či ročních dob, které působí spíše staticky a „pouze“ navozují určité pocity. Začíná experimentovat se slovy a jejich významy, slova zbavuje primárního významu deformací syntaxe, tím ji ozvláštňuje a otevírá prostor dalším významům. Sám básník pak zaznamenává ve svém deníku: *Budu křížit slova* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 98). V důsledku toho už používá menší počet slov, ovšem takových, která dokážou vytvořit obrovský prostor významům spojovat se a vytvářet nové. Zároveň ale vymezují jasné hranice interpretace, tvoří svůj fikční svět, jenž je oproti tomu aktuálnímu sice fragmentární, ale dokáže existovat sám o sobě – právě tím, že je sebeuvědomělý.

„Podstata toho, že nějaké dílo je dílem uměleckým, spočívá ve skutečnosti, že tu jde o úmyslný, záměrný způsob, jak vyvolat nutně a s obecnou platností určitý stav. Avšak podstata vyvolaného stavu spočívá v tom, že nejen umožňuje, ale vyžaduje co největší svobodu, že je svobodou samou“ (Blažíček 1991: 128).

Tuto změnu můžeme pozorovat hlavně při srovnání druhého vydání *Triumfu smrti* s jeho vydáním prvním. Nejenže Holan druhou variantu radikálně zkrátil na tři básně, ale i ze samotných básní vyškrtal celé pasáže a nahradil je daleko stručnějšími verši. Obrazy tak získaly zřetelnější kontury a tvar, na druhou stranu ale prošly tzv. abstraktivizací, což rozšířilo meze interpretace:

1930: *povětrí varhan kryje / přízi pohyblivou // obrazů oživení / a hlas, jenž pomine, / průsvitnost dějů známých / a to, co zastřené, // a v pavučinách zřít*

*/ prchavou krásu snad, / přišel jsi opustit, / co jsi měl náhle rád* (Triumf smrti, Bagately 2006: 55–56).

Prchavá krása, jejíž obraz muselo vyvolat tolik veršů a navíc působí staticky, či ještě stále jsme před jejím vyprcháním, se v roce 1936 stává dynamickou – prchavost je vyobrazena přímo rozpadem:

1936: *povětrí varhan kryje / přízí pohyblivou // obrazů oživení / a hlas, jímž opadal / květen tvé líce na sníh / tváře, ne dál, ne dál* (Triumf smrti, Bagately 2006: 147).

Samotná změna básnického vidění je zaznamenána už v textu – tušení něčeho vystřídalo jasné vidění (a to právě souvisí i se změnou vyjadřování – obsáhlé pozorování tu vystřídalo jasné prohlédnutí):

1930: *Plazím se předtuch rákosím a potápky, mé štěstí* (Triumf smrti, Bagately 2006: 47);

1936: *Rozhrnu rákosí a potápky, mé štěstí* (Triumf smrti, Bagately 2006: 127).

Právě touto změnou je básník teď schopen vnímat skutečnost daleko sytěji. Když popisoval dobu mládí v roce 1930, zůstával stále v té době plné radosti, barev a proměn, jako by se ho nic z toho, co nastane, netýkalo. Ve verzi básně Tanec ve vyhnanství z roku 1930 je tím, kdo je zasažen, například hastrman, o šest let později už Holan jednotlivce rozšiřuje na celé lidstvo. Zároveň sem proniká i tragika života, kontrast světla a tmy – noci:

1930: *Pekařský vůz se něžně kymácel. Nazítří pršelo / pianissimem těž, / pak již to byl jen hastrman, kterému slunce zapadlo, / déšť dřímá ve svlačcích, na vše to vzpomeneš* (Triumf smrti, Bagately 2006: 50);

1936: *pekařský vůz se něžně kymácel. Nejasný smutek zval / pianissimem též, / jako by do světla již nyní, nyní vál / vítr určený noci, ach, na to vše vzpomeneš* (Triumf smrti, Bagately 2006: 129).

### ***Dynamika prvních sbírek***

Do období třicátých let spadají sbírky *Vanutí* (1932), *Kolury* (1932), *Torzo* (1933), *Oblouk* (1934), přepracovaný *Triumf smrti* (1936), *Kameni, přicházíš...* (1937), v roce 1940 ještě vychází básnický deník *Lemuria*, psaný v letech 1934–1938, a sbírka *Záhřmotí*, také vznikající od poloviny třicátých let. Záměrně jsou vynechány sbírky konce třicátých let reagující na dobové události (náznaky už v *Kameni, přicházíš...*), kdy Holan přizpůsobil svou poetiku služebnosti poezie a básně se stávají srozumitelnějšími.

Ještě se ale vrátíme k *Triumfu smrti* z roku 1930. Tato sbírka totiž tvoří jakousi „bránu“ do Holanovy tvorby třicátých let a můžeme zde najít také některé z motivů pohybu, které pak, i v obměnách, procházejí jeho dílem.

Celá sbírka působí velmi dynamicky. V Holanově slovníku se objevuje množství sloves, mluvčí neustále putuje, toulá se, mění svá místa přesně tak, jak se mění zaznamenané obrazy či meditace. Během takovéto *cesty* pak dospěje k poznání. V Hlubině nebezpečnosti je mu ale znemožněno takovou cestu vykonat: *Jak onen mořeplavec chtěl bych zkoumat cestu usmíření, / leč koráb shořel mi i holubice, radost má* (Triumf smrti, Bagately 2006: 103).

Dynamiku však může evokovat i samotné slovo „pohyb“: *ten pohyb vašich kouzel / zda ještě naleznu?* (Triumf smrti, Bagately 2006: 61); *zakletý pohyb záclon zasmušilý / zkracuje hodiny, by s ničím souhlasily* (Triumf smrti, Bagately 2006: 105); *prst svítiplynu řídil pohyb schodů v tichou hru, / že sestupovaly, když jimi bral se někdo nahoru* (Triumf smrti, Bagately 2006: 111) – zde dokonce protichůdný pohyb k uskutečnění jediného cíle. V druhé ukázce je vyjádřen pohyb, který krátí čas. Plynutí doby tedy může být metaforicky



vyjádřeno i jako pohyb vánku: *Nevím. Čas úsměvu vašeho / vane mi dlouze v tvář* (Triumf smrti, Bagately 2006: 65).

Neopomenutelnou motivem pohybu je **vítr**. Ten dodává významům lehkost, zvláště pokud se jedná o zdobněliny tohoto slova: *Parníky houkají. Tam vítr v stromech šumaří / o první ratolest* (Triumf smrti, Bagately 2006: 54); *dál prchá větřík* (Triumf smrti, Bagately 2006: 74); a také neustálý pocit pohybu: *Hrad větru zbořeného* (Triumf smrti, Bagately 2006: 87) – sám svou podstatou vítr zbořil hrad, nemá tedy kde spočinout.

S větrem je také často spojována změna, kterou právě vítr přinese: *po celou noc, po celou noc severní vítr táh / skalinou tmy, proč, nikdo nepoví* (Triumf smrti, Bagately 2006: 77). Změna se ale může týkat i člověka, jeho vnímání či chování. Vánek, v této situaci v kontaktu s člověkem, mu přináší něco nového: *je měsíc srpen, srpek měsíce mé srdce ovane* (Triumf smrti, Bagately 2006: 74); [...] *zas cítím jabloňový dech, / který mě ovál sněhem okvěti* (Triumf smrti, Bagately 2006: 80) – vůně; *do něhy něžných sněhů / vás šepot ovál* (Triumf smrti, Bagately 2006: 95).

Ztělesněním větru jsou **ptáci**. Ti, stejně jako vítr, vyjadřují neustálý pohyb, který je pro ně přirozeností, někdy si ji ale člověk vynucuje: *zde často ruku vynoříš a máváš praporkem na delší tyči, / by se střech oblak holubů hned zrána dal se v let* (Triumf smrti, Bagately 2006: 72).

Pomyslnou triádu představují sbírky *Vanutí*, *Oblouk a Kameni, přicházíš...* *Vanutí a Kameni, přicházíš...* jsou dvěma póly, jež spojuje most – *Oblouk*. Mezi nimi stojí básnické deníky *Kolury*, *Torzo* a *Lemuria*, které sbírky tematicky doplňují a často je i pomáhají interpretovat, což umožňuje prozaické zpracování stejných témat. Navíc se tu básník více otevírá okolí a dává nahlédnout do svého myšlení.

Jak už naznačují samotné názvy sbírek *Vanutí a Kameni, přicházíš...*, pohyb během doby jejich vzniku ztuhl z „vánku“ do „kamene“, motivy vání a lehkosti se zhmotňují, prostor, ve kterém se motivy nacházejí, zase mění svou polohu z výšek dolů k člověku. Básník se tak zabývá nejen jeho pocity, ale i

otázkou bytí v tomto světě, ohrožení jeho tělesna. Navíc ještě „překračuje práh“ a proniká více k podstatě.

Lehkost bytí není ve *Vanutí* ještě zatížena žádným tajemstvím, navíc sám mluvčí se děsí toho, že by měl toto tajemství odhalit: *Ne, nech mne, děším se, že k víčku tajemství / měl bych se okem stát, / [...] / mne nechej vát, jen vát* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 70). Tematizuje se tu tak neschopnost či nemožnost dojít poznání, které netkví přímo v nějaké entitě, ale až za ní, samotné poznání je až **za** pojmenovatelným, vyslovitelným významem: *Můj Bože, to je chvíle ta, / kdy za nějakým jménem jdu, / které se nejmenuje* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 40). Sbírka *Oblouk* je pak jakousi přípravou na poznání, v básni *Oblouk* už Holan poodkřívá jeho podstatu, nepojmenovatelnost a s tím spojenou i nevyjádřitelnost: *Neb oním, co by promluvilo nejjistěji, / toť nejvíc němé místo v představě* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 87). Dokonce celý lidský život není nic jiného, než *čekat na vnuknutí* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 87). Poslední báseň Jarní modlitba už vyjadřuje samotnou změnu mluvčího, zároveň ale i nejistotu, zda už je připraven, zda je dostatečně citlivý: *Krom studně šumí sad, malován na záchvěv / mých víček pohledem, který se v pohled skví. / Zda dosti zcitlivěl na blankyt, zjev mi, zjev! / zda prohloubil se dost jak dlaň, dlaň vánku před broskví? // zda cudná zahálka dozrála do příprav / při zbývající lhůtě, již jsem vyprosil... / Roubován na ticho, zda pod sluncem tvých zpráv / sdělím se v květ a list a v sklizeň zlatých sil?* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 102). Poznání nakonec přichází, ale jako kámen zatěžuje mysl, nepustí ji už tak rychle odváť jinam, ale naopak ji nutí déle rozjímat, zastavit se, třeba i nad četbou: *Nikdy nevíme, jaký stav sevřel nebo uvolnil toho, kdo přistupuje k četbě; jaký křišťál blahého soustředění, jaký temný kámen rozjímání položí na stránku, a to tak, že před ním zůstane déle rozevřena* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 88).

Pokud porovnáme *Kameni, přicházíš...* se sbírkami padesátých a šedesátých let, můžeme konstatovat, že opravdového poznání na konci třicátých let mluvčí ještě nedosahuje, že stále ještě sedí nad otevřenou stránkou.

Sbírka *Vanutí* je přímo prována. Motiv z názvu sbírky se objevuje snad v každé básni, i když není vždy přímo pojmenován. Vanutí se však objevuje i

v *Oblouku*. Vítr a jeho zdobně podoby (vánek, vání) tu jako symboly nabývají různých významů. Podstata je ale stejná. **Vítr**, entita bez těla, není ničím vázán k hmotnému a díky této vlastnosti se stává svobodou, **samotným pohybem, neustálou přítomností**, stejně jako **přítomností neuchopitelnou** (protože vánek je nedostížitelný): *V sadařství těla svého studem ze zázraku / cítím tě tiše vát* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 59); *vy bludné stopy na písku, jež hrůza, která vane, / mění jen v jiné meandry* – (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 74).

Předchozí ukázka už signalizuje další význam, a to že **vítr přináší změnu**: *kde vane, odvane* (v další strofě obdobně: *kdo tone, utone*) (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 61); *ve vánku slibujícím: potom, až...* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 63); vítr ovšem může **přinést i poznání** (metafora toho, že poznání je někde mimo nás a „v pravé chvíli přijde“): *Odnikud nikam pěl. Teď tichne do mých rtů. / Však cítím: chce být vysloven... Již do slov dálkou vník* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 94); přičemž si vybírá, komu toto poznání přinese: *Někoho vede něžným kolísáním. Ale mně / odpověď přísnou vnáší...* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 94) – básník už poznává svůj úděl, že je to právě on, komu je poznání určeno, kdo je jeho prostředníkem.

V mnohých básních ale místo vanutí větru najdeme dech, projev života člověka: *můj dech se zvedá teď* (Vanutí; Jeskyně slov 1999: 51), kdežto **vanutí je projevem života země, přírody**: *dech náhle vzrušeného odpoledne – vítr* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 88). Vítr není jen hybatelem dějů v přírodě, je i jejich „organizátorem“: *jde vítr, pohřbívající / smrtelnost jarní bouře* (Vanutí; Jeskyně slov 1999: 41), jako by ovládal veškeré dění ve svém prostoru, využíval například oblaků jako svých „nástrojů“: *Nahoře vítr zadržoval oblačný šátek v uzly, aby nezapomněl na...* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 153), a tím zároveň vzbuzoval pocit malosti člověka, jeho neschopnost vyrovnat se mu, pocit pokory – to ale neznamená, že je člověk větrem „ohýbán“: *Sklonění jeho vůně naše ústa hostí. / Kdo, vzpřímen, nechutnal / pokoru z neslužebnosti, / když vítr z dálky vál?* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 41).

Personifikací lze ale dech přiřknout i přírodním stavům, třeba tmě, ve výsledku se ovšem vrátíme opět k člověku. On je ten, který zatajuje dech, právě z příčiny tmy: *zatajený dech tmy* (Vanutí; Jeskyně slov 1999: 47).

Pohyby vzduchu jsou často čitelné díky pohybům přírodnin, například větví stromů. Holan tak s pohybem spojuje i vodu, vlny: *Snad ještě v noci louka sponou mrazu roucho doplní, / po skvostech nehybnosti tázaná. Ale někdy voda ve studni se rozvlní / jak žena svázaná* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 45) – rozhýbání, byť zatím jen zmrzlé vody, signalizuje návrat jara; *když dny v roce vlním ke tvým oponám* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 102). Ale pohyb signalizuje nejen **vlnění**, ale i **plynutí vody**, tím je často metaforicky vyjádřen život: *Nehybnost tvá je moje plynutí, / rybářko bez udic! / Jak rybu žene mne svoboda zajetí* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 55).

Počátek života pak Holan vidí v prameni: *Gemens [...] dospěl projádrění, že nejsme neustále než u pramene bytí, tedy u odlučování a mizení* (Torzo, Babyloniaca 2004: 73), od tohoto pramene se ale nemůžeme dostat dál, stojíme stále na začátku. *Torzo* vzniklo v roce 1933, o rok později vyšla sbírka *Oblouk*, kde se Holan dostává dál: *nechceme věřit, že věčně jsme sám u pramene bytí, / tedy: jen odlučování a plynutí* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 79). Dává zde obrazu jasnější tvar: „pramen bytí“ zůstává, člověk se ale u něj ocitá „sám“ a „věčně“, což působí důrazněji než „neustále“. Dále slovo „mizení“ zde básník nahrazuje slovem „plynutí“. Obě tyto změny odkazují více do budoucnosti, ruší okamžikovost z *Torza* (kdy vše „mizí“) a dávají představu budoucnosti („plynutí“ – někam).

Nelze ale opomenout pasáž v *Torzu* předcházející *Gemensovu* „projádrění“, která pomáhá pochopit, jakým způsobem u „pramene bytí“ přetrváváme – a to věčným navracením se na počátek, k prameni, v němž ovšem ta voda, ta vlna, po níž jsme vyšli, už není, což nás posunuje dál: *Pravda, takový bývá skvoucí počátek: je třeba hledati vlnu, z těch a těch jednu, která by nám dala nalézt, kde má růže hladinu. [...] A ano! zde, právě zde by měl jíti, dál, dál, nekonečně jíti!, obětuje Lachesis. A přece právě zde nutno podstoupiti zpáteční*

*cestu k bodu, z něhož jsme nevyšli, k bodu, z něhož jsme vyšli a který tam již není* (Torzo, Babyloniaca 2004: 72,73).

Téma pramene jako počátku se objevuje v *Kolurách* v textu nazvaném Opomíjení prvního pramene. Už sám název je výmluvný, natož pak první věta, zvolání: *Jaký let!* (Kolury, Babyloniaca 2004: 15). „První pramen“, tedy počátek, je zde lidmi opomíjen, *nikdo z nás nedovede trhnout uzdou a prosit: Ticho, mír!* (Kolury, Babyloniaca 2004: 15). Jedinou výjimkou byl zvoník, který sice měl zvonit ve dvou vesnicích, takže také neustále jen spěchal, chvíle zvonění byla ale chvílí alespoň krátkého zastavení: *Ten člověk se mně vůbec dnes jeví jako vzácná chvíle, kdy moře ztroskotává o loď, tak tam na koni chvíli čněl mocně a s vroucí jistotou v nedoznívajícím hluku dne* (Kolury, Babyloniaca 2004: 16).

Není pak tedy divu, že v dalších letech se Holan snaží najít cestu zpět, tedy k „prvnímu prameni“, a že když ho nalezne a dojde k poznání, že jsme vlastně stále na začátku, *nechceme věřit* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 79).

Jak ale pramen vznikl, je záhadou, stejně jako popud ke vzniku života. Člověk se tak stává poutníkem bez vysvětlení svého počátku: *Pro poutníka je to začarování: proude, vlnu, čím vzniklé? Z převržení poháru, nebo z přeplnění? Bylo třeba násilí, nedbalosti či štědrosti?* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 88).

Dalším symbolem pohybu jsou **ptáci**, jejichž let vyvolává představy volnosti. Jejich prostorem je v tomto období Holanovy tvorby vzduch, tzv. podnebesí, jsou tedy nedosažitelní. To vše je zřejmé z básně Podnebesí: *Ó kruhy holubů, průsvitné kruhy vodní / nad městem, které tone, / kéž výšku v leknín dosněžit mne učíváte po dni / po noci vonné. // [...] // vás uchvacuje osud naprostý: bud' čistý tah / jste, nebo spočinutí! [...]* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 83).

Nedosažitelnost výšek, kde létají ptáci, je pro člověka přirozená, naopak nechat si „narůst křídla“, snaha přiblížit se ptákům a opustit zem, z které vše pochází, vede jen ke zkáze (jak známe z řeckých mýtů): *A ten, kdo odvážil ses výše nad trojzvuk / platanu, hroudy, zřídla – / byť hořce, chval (i když ti neznám luk) / zlomenou naléhavost křídla!* (Kameni, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 107).

V *Torzu* využil Holan motivu ptáků k nastínění své poetiky. Už v *Kolurách* odhalil sílu mlčení či ticha, pauzy: *Bůh není než obrovská pauza. Kdybychom ji chápali, neskládali bychom jinou hudbu* (Kolury, Babyloniaca 2004: 42). V *Torzu* pak mlčení už má své důsledky – zhušťuje skutečnost jen na důležité body, na to viditelné, co v sobě obsahuje svou cestu k výsledku, co je tedy utvářené pohybem: *Velká vůle mlčení, svou povahou vždy hudební, popřávala zpěvným křivkám, aby se lety ztrácely v ptácích: body! [...] „Servant sua pacta Dii!“ pravil Gemens, dokončuje výklad o jemné ruce výběru, jež může a má být řízena silou nemilosrdnou v krátká zhuštění, jímž předcházelo dlouhé chutnání hořkosti a něhy* (Torzo, Babyloniaca 2004: 79).

Hejno ptáků vytváří představu mraku či keře: *provázen listy křídel, keř ptáků stoupajících / vyrůstá velkou růží obrácenou* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 45). Ovšem zde už začíná pohyb **tuhnout**.

### ***Pocit ohrožení***

S podstatným jménem mrak se nejčastěji pojí adjektiva těžký, tmavý. Pohyb mraku už rozhodně neevokuje stejné pocity jako lehké vání vánku. Mrak tedy signalizuje příchod něčeho „těžkého“, tísnivého, zamračená obloha působí na krajinu i člověka pod ní tlakem, někdy až tísní. Ve sbírce *Vanutí* se v básni *Úzkost objevuje oblak, který oproti mraku není až tak hrozivý, něco, co ale má schopnost vyvolat úzkost, přináší: Co za dlouhého večera, jenž ulekl se / (neb kterak jinak chápat zatajený dech / tmy a třesení hvězd! a chvění místa v kamenech!), / co nese oblak, co oblak nese?* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 47).

Mrak je „vygradováním“ motivu oblaku, liší se od něj tím, že obsahuje něco, co oblak ne. Navíc z něj většinou vzejde déšť či bouřka. Mrak už je tedy něčeho znamením: *Jen city příliš ryzí / nic o člověku nedí. / V oblacích oblak mizí... / Mrak tedy vzejdi!* (Kameni, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 134). V *Kameni, přicházíš...* už mrak signalizuje právě tuhost, nepříjemnost, tíhu: *Ač ještě tušení se chvěje všemi vany / nadšených sil... nějaký mrak jde v mraku rusém* (Kameni, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 109); *Jak kupec v zubech svých /*

*zkoušívá peníz němě – / mrak hryže lůny jih* (Kameni, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 132).

Podobný příklad lze najít i v *Lemurii*, psané ve stejné době, kde mraky představují překážku slunečnímu teplu. Takovýto prostor je navíc umístěn do nitra člověka, sluncem je jeho srdce, odkud vycházejí city, ovšem bojem s mraky někde uvnitř nás se ven dostávají už velmi unavené, ne tedy ryzí. Poznání člověka se pak stává obtížnější: *Jakými mraky se drala sluneční teplota tvého srdce, že vyjadřována nevyhnula se zastřené námaze úst?* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 154).

Už samotný název sbírky *Kameni, přicházíš...* v sobě nese rys „tvrdoosti časů“, které nadcházejí, mrak můžeme považovat za kámen oblohy. *Kameni, přicházíš...* má totiž jiný charakter než předchozí sbírky. Holan už zde reaguje na dobové události, podle nichž pojmenovává i básně: *Sousedé*, Evropa 1936, Španělským dělníkům či Madrid, a připomíná známé osobnosti v okamžiku jejich smrti: *Smrt Larisy Reischerové*, *Umírající Sapphó*, *Památce René Crevela* či *K. H. M.* Svět se nezadržitelně blíží k válce, obrazně řečeno – stahují se nad ním mraky, není tedy nic překvapujícího, že tématy básní v tento předvečer války je právě stmívání se – příchod mraků nebo smrt, ale také snaha proniknout do hlubin člověka, uschovat se ve svém nitru jako v zázemí. Navíc změny, které nastávají, už se stávají závažnějšími: *Ale když noc vlá v prasinách, / děj, měně masku, princip mění...* (Kameni, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 119).

Jiný výklad kamene nabízejí básně Nad usínající milovanou a hned následující *Podzim*. V básni Nad usínající milovanou si právě usínající může vybrat, zda si cestu bude značit kameny, aby pak věděla, kudy zpět (tato situace je známá z jedné verze pohádky o Jeníčkovi a Mařence). Kameny, nebo chcete-li kamínky, tak pomáhají najít **cestu**, jejich přítomnost je spojena s věděním.

Toto téma je pak rozvedeno i v *Podzimu* – psi nosí kameny v tlamách, aby se naučili jejich řeči, a mohli se pak dozvědět něco, co je člověku slovy nedostupné (viz báseň *Modlitba kamene* ve sbírce *Na postupu*). V kamenech je tedy ukryto nějaké „tajemství“, s kameny je spojeno poznání. A tím, že „kámen přichází“ blíž lidem, je větší naděje na předání tohoto „tajemství“, lidem se

nabízí poznání, ke kterému je někdy těžké se dostat: *Bezbranný, horní: asi / jak víčko před kamenem* (Kamení, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 162), stejně tak jako rozbít kámen a proniknout do jeho nitra – v rozhovoru s Vladimírem Justlem v roce 1963 o Holanově termínu „atonální harmonie“ sám básník říká: „Také tím termínem rozumím *ustavičné hledání. Rozrážení kamene*“ (Justl 2010: 115).

Představa kámen-poznání se objevuje i v *Torzu*, zde ale ještě nedochází k „rozrážení kamene“, ale k jeho postupnému propadání se „dolů“, do hloubky, což způsobuje jeho „vybroušení“. Tento „zápas“ je symbolem tvorby, její „vybrušování k dokonalosti“, které vede k dosažení „skutečné jednoty obsahu a formy“ (Justl 2010: 102): *Trpěl, tvořil! A to je žezlo, ať po něm sahá, čili nic! Lze nám při noci jeho veršů, krom jeho pomocných úsilí a hrdinských muk, vzpomínati onoho množství let skrytého, zápasícího pohybu, kterým ledovec snáší dolů malý kámen. Měl v držení několik takových kamenů* (Torzo, Babyloniaca 2004: 77–78).

## **Cesta**

Vraťme se ale ještě k motivu cesty, která je základem veškerého pohybu – jedině na ní se může pohyb uskutečňovat a jedině po ní lze dosáhnout nějakého bodu, cíle, případně poznání. Je pak ale nutno rozeznávat, zda je důležitější najít cestu, nebo onen bod – co je vlastně cílem: *Hledal jsem cestu do jistého poplužního dvora a našel jsem poplužní dvůr jinudy, aniž jsem našel cestu. / Mohu teď jít po ní nazpátek, nebo ji mohu obejít a nalézt ji dodatečně, a přece / už nikdy tu první cestu do poplužního dvora nenaleznu, neboť cíl byl objeven jednou provždy* (Kolury, Babyloniaca 2004: 19).

Dosažení poplužního dvora je tu až druhotným cílem. Tím hlavním bylo najít tu správnou cestu, která navede k cíli, k poznání. Obratem v tomto kratičkém příběhu je ale konec, kdy mluvčí v děsu zjistí, že nenašel ten správný dvůr, nedošel tedy správného poznání, navíc sklídí ještě výsměch času.



Poznání ale nelze dosáhnout přímo, člověk k němu dospívá až se zkušenostmi, které po cestě získal (opět se nabízí srovnání s pohádkami, kde od rozcestí vedou dvě cesty – jedna prašná a kratší, druhá blátivá a delší; ta správná je vždy ta blátivá, na níž se musejí překonávat různé překážky): „*Pročež se nediv, je-li cesta dlouhá, vždyť tou oklikou jest jíti kvůli věcem důležitým, a nejsou ony takové, jak ty na ně pohlížíš,*“ *abych užil slov Sokratových* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 98).

Cestu musíme podstupovat i proto, že vše je vzdálené a aby to existovalo, musíme směrem k tomu vyvinout nějaký pohyb, zpřítomnit onu entitu a vytvořit k ní vztah. Entity se pak stávají součástí naší zkušenosti, našeho světa. Tím se ale dostáváme opět na začátek cesty k poznání oněch entit, musíme překročit jejich práh a dostat se **za** ně: *Neboť všechno je vzdálené... I ty žilky, které jsou nejbliž povrchu pleti, jsou nám daleké; však také mají modř hor a horizontu... Ale jak za mez smyslů k těm, jež nám nebyly dány?* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 152–153). Překročením prahu se pak bortí vztahy: *Leč kdo ho dbá, když přešel hřmotně práh? / Hrom, který sahá po obloze, / popře, že Bůh to byl, kdo po něm sáh* (Kameni, přicházíš..., Jeskyně slov 1999: 118).

Tato ukázka nás navíc přivádí k pochopení názvu další sbírky – *Záhřmotí* – tedy místo za hřměním, za „hřmotným překročením prahu“ do nitra, tedy podstaty.

Oproti předchozím sbírkám, kde Holan hledá ten správný tvar, a to jak výrazový, tak i významový, se v *Záhřmotí* uchyluje k jistotám, jimiž jsou pro něj dětství a matka či příroda na jaře procházející proměnou. Holan opouští abstrakci a zaměřuje se na vnější jevy skutečnosti, jejichž výčtem nastiňuje situaci. Ovšem smyslem není jen přiblížit nějakou situaci, tato zdánlivá jednoduchost básní odkazuje čtenáře **za** tuto situaci. Příkladem může být báseň *Náledí*, kde žena pomáhá lyrickému subjektu přejít náledí tím, že kluzký povrch posype kamínky. Těmi kamínky jsou ale tvrdá slova, která jsou vyslovena ve chvíli tání a vznikání náledí – tedy ohrožení. Paradoxně se jedná o jakýsi typ záchrany, uskutečněný sice z lásky, ovšem „tvrdě“.

## IV

### *Reakce na válku*

I přes to, že politická atmosféra druhé poloviny třicátých let napovídala mnohé o budoucích událostech, podepsání mnichovské dohody bylo pro český národ velkou ranou. „Až myticky vzedmutá vlna národní odhodlanosti ve dnech všeobecné mobilizace na konci září 1938 a tragédie noci z 29. na 30. září 1938, kdy byla mnichovskou dohodou prakticky zlikvidována první republika, to byly dvě krajní polohy osudové historické amplitudy, jejíž existence do značné míry proměnila Holanův vztah k realitě“ (Färber 2005: 29).

Vladimír Holan mnichovskou dohodu vnímal jako velkou zradu ze strany Francie. Ta pro něj totiž byla oblíbenou zemí a cílem několika cest. Své pocity jasně vyjádřil sbírkou *Odpověď Francii* a i ve sbírce *Září 1938* vzniklé bezprostředně po *Odpovědi* a „nasáklé“ atmosférou doby se ke zradě vrací, více ale reflektuje pocity země těsně před válkou. Mnichovskou dohodou jako by se mu „zatmělo před očima“ z velkého šoku a tato temnota už jeho vidění neopustila. Ve *Zpěvu tříkrálovém* se pak v dialogu s třemi Mágy snaží najít smysl světa, v němž hrozí člověku nebezpečí od člověka. V závěrečné pasáži ovšem Mágové odcházejí a pokračují ve svém putování za člověkem, který se ještě nenarodil.

Tento pesimistický závěr a cesta za něčím, co ještě není, dávají poznat Holanovu bezmoc na začátku války a hledání nového směru, ovšem každý směr vedl jen do prázdna: *A jak už tomu bývá v tmách, / i ten, kdo přímo v osud stojí, / bezbrannost cítí po stranách, / zatímco všechno viditelné / v neviditelnost chytře velne / a brousí tam svůj nůž a dráp...* (Sen, Dokumenty 2001: 88); *to nástroje si připravují / porodní báby nicoty* (Sen, Dokumenty 2001: 92).

V průběhu války se pak Holan v lyrice i v epických skladbách přikloní k existenciálnímu pocitu nicoty, ovšem jako básník-mluvčí zrazeného národa se snaží nalézt alespoň nějaké východisko. Nezbyvalo mu ale nic jiného, než se

uchýlit do snu, do putyček *spánku a snů a pěkných líček*, / *kde za pakatel můžeš pít / a kde jsou ženy v šatech z plíšků / a kolem šije mají lišku / a umějí tě pochopit* (Sen, Dokumenty 2001: 81). Zde je navíc i možnost alespoň nějaké naděje, která jediná umí udržet při životě.

Není od věci poznamenat, že pokud v době války Holan tvoří, neobrací se přímo k válečné skutečnosti a utrpení, které lidé v té době prožívali, spíše je pojímá jako všeobecné utrpení lidské. O bestialitách, jež se za války děly, podává svědectví až bezprostředně po ní v *Díku Sovětskému svazu* či *Panychidě* a sbírce *Tobě*, ovšem zde už je čitelný odstup k válečným událostem, jakoby atmosféra míru už ani nepřipouštěla hrůznou minulost: „*Já jsem bylo v koncentráku...“ / I jdi, nelži! odporují kolem... „Na mou duši!“ / No, nelži!... „Na mou duši! na mou duši!“ / tvrdí nebožátko, ale nikdo mu nevěří* (Tobě, Dokumenty 2001: 221). V „příbězích“ *První testament*, *Tereзка Planetová* a *Cesta mraku* se dokonce věnuje individuálním tragédiím nespojeným s žádnou dobou, ale spíše s osudem, který je nepoznatelný a hlavně nevyzpytatelný – ukazuje zde tak na lidskou bezmoc vůči osudu, *Osud = odsud = odsouzení!* (Hadry, *kosti, kůže, Babyloniaca* 2004: 243). A což potom bezmoc člověka vůči člověku!

Jediným dílem, které reflektuje dění za války a analyzuje je, je deník *Hadry, kosti, kůže*, z něhož ale známe jen fragment (Holan ostatní text zničil). Na rozdíl od předchozí intimní *Lemurie* je tento deník spíše svědectvím doby, navíc jeho formou je dialog.

To naznačuje už určitý posun v básníkově postoji ke světu a k řešení otázek, které nám dává – snad válka způsobila i to, že samotářská Holanova povaha byla přemožena potřebou kontaktu s jinou osobou, ať už alter egem, která by mu pomohla snášet „zoufalství nad tímto světem“: *Vyšel jsem do noci sám, jako vždy, bez jediného přítele, jako vždy –: neboť (a jen idiot může hledat nějaký únik v tom, co teď napíšu) –: / neboť mé zoufalství nad tímto světem a nad tím, co se na něm děje, potřebuje tolik prostoru, že si vynucuje a vytváří svět jiný... Svět, z něhož by se snad mohlo pomoci lidem, kdyby smrt jedince měla moc ukázat, jak jsou jednotni..., ale jednotni ve svém utrpení bez velikosti, bez důstojnosti* (Lemuria, *Babyloniaca* 2004: 198–199).

Dialog válečného deníku je pronášen „za pochodu“,<sup>24</sup> pohyb fyzický tu doplňuje myšlenkový pohyb postav (básníka a jeho alter ega). Tematicky jsou tu pak doplněny a vlivem války přehodnoceny některé motivy z předchozího tvůrčího období:

Například let ptáků tu už plně nabývá významu svobody – na jejich tah na jih nemá vliv civilizace ani válka, která přinutila lidi zatemňovat okna, a města tak byla temná, světla pro svou orientaci potřebovali tedy pouze lidé, příroda žije stále svým životem (snad jen někteří ptáci opouští země stíženou válkou či jako znamení tam přilétají). V další úvaze je vysloven také rozdíl mezi nespoutaností ptáků a možnostmi lidí. Ptáci tím, že jsou „nad“, se vlastně dostávají dál. Lidé ale, pevně spojeni se zemí, jejichž životní pohyb směřuje spíše „pod“, jsou uvrženi do své omezenosti: *Můj Bože! já na to. Četl jste, že mají smysl směru, tedy něco, co nám, uvrženým, chybí tak nadobro. Vždyť jsme dosud trefili jen k jatkám a do bitev* (Hadry, kosti, kůže, Babyloniaca 2004: 238).

Motivy válečné tu pak dostávají jasnější tvar (například opozice světla a stínu), konec však patří naději: *vzhledli jsme bezděky k noci a spatřili padat bludici [...] Samojci jsou přesvědčeni, že taková bludice je „hvězdou, která si jde pro světlo“* (Hadry, kosti, kůže, Babyloniaca 2004: 243). Světlo, tedy naděje, je cílem, za nímž jdeme, padání bludice navíc vrací světlo-naději na zem zužovanou tmou-zlem. V této závěrečné části deníku se tedy objevuje ještě téma „bloudění“, které už ale našlo svůj směr, a téma protikladu světla a tmy.

---

<sup>24</sup> Deníky *Lemuria*, *Hadry, kosti, kůže* a ne-deník, ale dílo tomuto žánru velice podobné, *Noc s Hamletem*, vytvářejí zajímavou řadu, na které můžeme pozorovat básníkuv vývoj. Zatímco *Lemuria* je psána převážně monologicky (jen formálně je tu použita metoda dopisů či výjimečně pasáž z deníku jedné postavy – v podstatě tu nejde o dialog), v *Hadrech, kostech, kůžích* a *Noci s Hamletem* už má mluvčí partnera – své alter ega. I mezi těmito díly existuje výrazný posun. V *Hadrech, kostech, kůžích* se mluvčí navzájem doplňují, souhlasí se sebou, v *Noci s Hamletem* mluvčí s Hamletem kolikrát polemizuje, a tím ho navíc ještě vyburcuje k dalším úvahám blížícím se více k podstatě a poznání, které básník hledá. Závěry pak takového rozhovoru nabývají absolutní platnosti.

## *Zaměřeno na člověka*

Nastala noc, *katakombicky stmívalo se...* (Zpěv tříkrálový, Dokumenty 2001: 49). Temnota je pro Holana v tomto období symbolem doby (právě té denní doby spojené se spánkem a snem – viz výše), bezpráví a beznaděje, prostor, kde je možné cokoli, protože tma vše skryje: Všude je *tma lhostejnosti* a v ní vládne *bůh katastrof* (Zpěv tříkrálový; Dokumenty 2001: 46). Spolu s tmou, omezením vidění, přichází i omezení prostoru. Jakoby klesly těžké mraky natolik, že jejich stín pokrýl celou zemi a zároveň lidé ucítili i jejich tlak.

Ve *Snu* Holan tento prostor přirovnává rovnou k rakvi: *To, co by v rakvi součkem bylo, / jak lůna tvrdne nad městem* (Sen, Dokumenty 2001: 81). Už ve sbírce *Záhřmotí* se jasněji vymezil rozdíl mezi „nahore“ a „dole“. Klesání, pohyb dolů znamená zatížení zlem, úzkostí či smutkem: *Pojď, nevadí, že mokro sílí kapku chmury v pádu* (Záhřmotí, Jeskyně slov 1999: 198), úplné klesnutí pod úroveň země pak smrt: *Už v pohádkách směr dolů znamenal smrt* (Hadry, kosti, kůže, Babyloniaca 2004: 239). Naopak nahore, nad clonou z mraků, která nepouští světlo, právě ono světlo symbolizuje radost či blaho, například z dětství: *Drobečky... Dětství... Blaho u oblohy* (Záhřmotí, Jeskyně slov 1999: 174).

V *Díku Sovětskému svazu* pak oba póly jasně vytyčují i dobro a zlo, a o to výrazněji, když jsou postaveny bezprostředně vedle sebe: *v čas bestialit, nutných zvyku, / v čas kdy jsi viděl denici, / jen vystoupil-lis po žebříku / opřeném o šibenici* (Dík Sovětskému svazu, Dokumenty: 2001: 128).

Vedle horizontálního pohybu můžeme ale v době okupace v Holanových sbírkách zaznamenat i pohyb vertikální. Ve své tematické rovině básník počítal s člověkem jako centrem všeho dění, pozorovatelem a hodnotitelem dějů. Hlavně v poémě *Zpěv tříkrálový* se ale vrací zpět, do doby, kdy člověk ještě nebyl, a tuto dobu zpřítomňuje: *Hlas jejich třás se v dlouhé vlně / a jejich krok jsem slyšel bít / o plný kámen stejně plně, / že krokem Mágů mohl znít, / tři Mágů jdoucích pustým věkem / na těžké cestě za člověkem, / jenž se má teprv narodit* (Zpěv tříkrálový, Dokumenty 2001: 77), podobnou ukázkou najdeme i v *Lemurii* psané ještě před *Zpěvem tříkrálovým*: *Někdy mívám dojem, že jsem ještě v šesti dnech,*

*keré předcházely stvoření člověka, tolik šelem vidím pod sebou...* (Lemuria, Babyloniaca 2004: 197).

Vyjadřuje tak svůj pocit zklamání lidmi: *Ne, lidé nejsou... Oni mají: / kde vlastnictví je, tam je boj!?* (Zpěv tříkrálový, Dokumenty 2001: 63). Po válce „nelidství“ přisuzuje už jen Němcům: *Německo, teď i nazpět zřeno, / bylo a je přelidněno, / však ani jeden člověk v něm!* (Panychida, Dokumenty 2001: 147). Zároveň biblickými motivy (tři králové putující za Ježíšem) dává naději: *„Naděje!“ řekly stíny znova: / „Pij její hořkost a živ slova, / ta: nikdy nezapomenout!“* (Zpěv tříkrálový, Dokumenty 2001: 77).

Podobnou tendenci můžeme sledovat i v lyrice, která vznikla v době války, vydání se ale dočkala až na začátku šedesátých let. Sbírká *Bez názvu* psaná v letech 1939–1942 vyšla až v roce 1963, na ni časově i tematicky navazující sbírka *Na postupu*, obsahující verše vzniklé v rozmezí let 1943–1948, se do povědomí čtenářů dostala v roce 1964. Kontext vzniku sbírek a jejich vydání byl proto úplně odlišný. Ovšem v jejich porovnání se sbírkami vzniklými ve stejné době nacházíme podobné motivy.

Pohyb, který províval třicátá léta lehce a téměř nezadržitelně, najednou ustává, básník se dokonce ve svých meditacích vrací zpět do biblického času prvního člověka, zpřítomňuje téma Evy a její viny, hada či stromu poznání. Otevírá tak mýtus ztraceného ráje. Vyjadřování se stává věcnější, tendence konkretizace započatá už v poslední části *Záhřmotí* je tu uskutečňována téměř programově, syntax i slovní spojení jsou jednodušší, srozumitelnější. Od malých problémů se ale dochází k univerzálním tématům, které z abstrakce přerůstají až k biblickým mýtům. Vina člověka a jeho okamžité vyhnání z ráje zapříčinily jeho samotu, v níž je ale stále hnán někam dál, není mu dopřáno spočinutí: *Opouštět a tušit ráje / platí víc než chtivost vzdorná* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 78).

Stejný moment je vystižen i v básni *Co jsme viděli prvního dne po vyhnání z ráje*: *Okřáli jsme a slyšeli trochu zveličeně: / za sebou blaho, jež jsme přinutili k prchavosti, / a před sebou všechno, / co tesknice má trvalého v tajemství...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 132). Stálost blaha v ráji se proměnila na prchavost a život se zahalil do tajemství. Zároveň smrtelnost,

podmínka života v „novém“ světě v porovnání s věčností ráje, je příčinou pustoty: *Řekli mu: „Má přijít druhý Adam. / Jděte a zjistěte, zda je tu druhý ráj!“ / Ale svědectví hřbitovního měřiče / mohlo se zmínit jenom o pustině...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 194).

Pustota ale nesouvisí jen s krajinou, ale i pocity člověka v ní. Vyhnáním z ráje jako by člověk ztratil ochranu, je daleko zranitelnější, a hlavně opuštěný: *Stále ta nepřítomnost, víc: ta opuštěnost, / opuštěnost při všech znameních krutosti* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 159). Po odchodu z ráje, kde spíše prodlévali, lidé nastoupili *cestu do věčnosti* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 170), ale *Cesta je opouštění, nikdy nalézání* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 29).

### ***Existenciální pocit samoty***

V období války si Holan daleko intenzivněji uvědomuje existenciální pocit samoty člověka ve světě a jeho odcizení se sobě: *Což opravdu jsem znovu sám, což málo miluji / a málo mlčím, málo trpím / a za svobodu považuji to, / že nejsem nikdy úplný v svém osudu?* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 172). Člověk se stává věcí ve vztahu k ostatním, protože je ostatními viděn. „Býti viděn znamená však býti pro druhého předmětem, objektem věcí [...] ‚Býti viděn‘ mi krade všechnu mou svobodu a převrací mě v klasifikovatelný předmět světa druhého subjektu, kde [...] budu navždy strnulou věcí sebe samého“ (Černý 1992: 41).

Svoboda je přitom člověku přirozeností, které ale může docílit jedině ve své samotě a uvědoměním si své jedinečnosti. „Člověk je svoboděn proto, že je zcela sám a je celý ze sebe. Svoboda je skutečností mé samoty a jedinečnosti, a je ustavičnou nicotou druhého“ (Černý 1992: 49). Aby člověk mohl plně prožívat svou svobodu, nesmí být tedy viděn jako věc, nesmí tak být viděn vůbec. Samota pro Holana proto znamená nejen opuštěnost ostatními lidmi, ale zachází i dál, kde člověk opouští sám sebe, zbavuje se své minulosti, aby mohl směřovat k budoucnosti – a tím v něm vznikají propasti. „[...] jakýmkoli úmyslem projektovaným k splnění do budoucna odstavuji stranou všechno minulé, tj.

celou svou minulost či celého dosavadního sebe; nemá již platit, má být jiný; odstavuji jej, či lépe, abstrahuji od něho, nazírám jej jako pro mne neexistující; suspenduji jej (nikoli však ničím): *znicuji* jej. Mezi mou minulostí, tj. mnou a mým projektem, vzniká tu mezera v bytí, distance, prázdnota, v níž skutečnost mne sama je uvedena v otázku“ (Černý 1992: 38).

Člověk se ovšem propasti – vzdálení se od sebe sama – brání a nechce ji chápat: „*Člověk je tak náročný, že žije mezi sebou a sebou / a přitom si stěžuje na propast*“ (Na postupu, Ale je hudba 2000: 170). Propast je ale znamením, které je čitelné právě ve chvíli, kdy je připuštěna existence propasti. I v této souvislosti se pak Holan obrací k prostotě člověka (či ke géniovi), k jeho nenáročnosti myšlení, jež mu nebrání onu propast-znamení pochopit: *Rembrandt to cítil... A on věděl, / že prasklá zeď, rozpukavý hrozen, žena-žena, / které zde nejsou propastí, / nemohou býti znamením* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 178).

Propast je nejen symbolem samoty člověka, ale i odloučenosti a vzdálenosti, kterou nelze překonat, aby se člověk dotkl toho, co je blízko něj, i propast uvnitř něj mu nedovolí dotknout se sama sebe: *neboť jsme jenom blízkost dvou protizáření* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 229).

Okamžikem, ve kterém se nedá mluvit o samotě, je okamžik sebevraždy, kdy se člověk postaví proti sobě a vezme si život, „sáhne na sebe“: *Věci jsou opuštěné a on je sám, / a není sám jen tehdy, / když se jeho život obrací proti sobě...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 144). Člověk se tak stává „jedinou možnou účastí na životě“ (Černý 1992: 34), tedy žije, nikoli je žit a ovládn absurdností světa a jeho podmínkou pro člověka – smrtí, na niž ten, který nevykoná sebevraždu, jen čeká.

Ovšem „popíraje absurditu a vole dobrovolným koncem jedinou možnou formu své nezávislosti vůči nutnosti, která není z něho, sebevrah volí přece smrtí právě smrtelnost, tj. dotvrzuje absurditu“ (Černý 1992: 35). V básni Na vesnickém hřbitově u zíd'ky sebevrahů ve sbírce *Na postupu* je sebevrahům vyhrazena zvláštní zeď na hřbitově, to je však ale jediný rozdíl mezi sebevrahy a těmi, kteří zemřeli ne vlastní rukou.



Oproti sebevraždě Holan staví umění spojené s tělem a tělesností – tanec. Ten právě díky pohybům navrácí tělu zpět pocit sama sebe jako bytosti: [...] *A snad právě proto / jsi mi lidsky vezdejší a těžce tedy pracuje tvůj dech* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 160). Při plném oddání se tanci se ale člověk od tělesna oprošťuje a spojuje se s univerzem, které není hmotné: [...] *všechna místa k líbání jsou právě jenom na tobě. / Ale ty je odhazuješ do ztracena, / neboť nepotřebuješ už nic, ani sebe...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 160).

Pocit samoty je také spojen s vědomím vlastní smrtelnosti – smrt člověka provází všude. Toto téma lze také nalézt ve většině básní. Smrt je převážně společník člověka, je patrna ve všem jeho počínání, ale je nevyzpytatelná a nepoznatelná právě proto, že není součástí života člověka. Člověk se proti ní ve svém životě postavil.

Holan jasně odlišuje vztah ke smrti vesnických a městských lidí, přičemž vesničtí mají ke smrti daleko užší vztah; lidé spojení s přírodou a konkrétněji se zemí nevnímají smrt tak tragicky: *Tma pomezí... Když přešel hřbitov, / po schodech zvoník stoupá, / a zatímco odzvání klekání, / se smíchem chlapci zavalují / vchod do věže / starými náhrobními kameny* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 96).

Další změnou, která nastala po opuštění lidí ráje, je brzké stmívání se: *Je pravda, že se tady potom setmělo drobet dřív, / než jsme snad zvykli* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 132). Stále zde platí protiklad symbolických významů světla a tmy, ve chvíli stmívání se tedy člověk vstupuje do stínu – do stínu **mraku**: *Čadivý závan mraků zastřel ponuře / knot slunečna i otlučený email nebes* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 75).

Mrak jako tíha či hrozba vykonává cestu a zastiňuje jak slunce, které vydává světlo, tak i zemi pod sebou, na niž má sluneční světlo dopadat: *Tvé zkrehlé ruce jsou mi k pláči, / i slunce v mracích, / které se dusí, vzlyká, rudne / jak dítě v kapse pohodného* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 53).

Stejný motiv nalezneme i v „příběhu“ *Cesta mraku* z roku 1945, kde ve zlomovém okamžiku, ve chvíli, kdy hrdina propadá hazardu karetní hry a ztrácí vše, co má, noc ještě více ztmaví mraky bouře. Mraky pak ale neodejdou,

pronásledují hrdinu (jehož bídu zapříčiněnou hazardem charakterizuje jeho pojmenování Bezgroš) a zastiňují mu sluneční svit, který už neuvidí (konec poémy je kladen do protikladu s jejím začátkem, kde kovář, pozdější Bezgroš, ještě nepoznamenan osudem, jde ráno za svítání do městečka): *To potom Bezgroš tmou jen táh, / věda, že směrem osudnice / neužří slunce nikdy více / koníček důlní ve štolách...* (Cesta mraku, Příběhy 2002: 102).

I v ostatních epických skladbách se Holan zaměřuje na člověka, jenž se nemůže vyhnout osudu, „slepým větrům“, kterými je zmítán: *Nějaký slepec této země / nás oslepuje z vůlí svou, / aby nás hodil slepým větrům...* (Terežka Planetová, Příběhy 2002: 59).

Shodný motiv, který můžeme pozorovat v Holanově tvorbě v době války, je **návrat zpět, k člověku, cesta do nitra**. Pokud se budeme držet představy, že podstata člověka se utvářela až po vyhnání z ráje, nelze pak tvrdit, že byl člověk stvořen: *[...] člověk nebyl stvořen, / ale učiněn [...]* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 144).

Tím Holan doplňuje svou představu ještě nenarozeného – nestvořeného – člověka z těsně předválečných děl. Už tato svoboda v samotném utváření člověka, kdy byl zavrhnut Bohem a vydán napospas sobě, mu ovšem dává plnou zodpovědnost za to, co on, jakožto „učiněn“, rovněž učiní, a jaké bude mít jeho konání další následky. To ovšem vede k válce, protože *k člověku věrně lne / jen právě to pekelné* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 50); a zároveň: *Ne, lidé nejsou... Oni mají: / kde vlastnictví je, tam je boj!?* (Zpěv tříkrálový, Dokumenty 2001: 63).

S návratem zpět přichází pak zpomalení, či dokonce zastavení pohybu obecně. Probíhající válka nasadila rychlé životní tempo, které ale konec cesty člověka nezměnilo, ba naopak ho stále rychleji přibližuje: *Spěch, hledající zas a zase / v budoucnu ztracenost // [...] // Spěch, jenž je zánikem / víckrát než jednou v ničem... / Pohled! I koně pohřebního vozu / se pohánějí bičem* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 31).

Stále vysoké tempo ale nutně musí vést k okamžiku, kdy se zajde příliš daleko, jak k tomu dochází v básni Ano, znáš – ve sbírce *Na postupu: Znáš ten podroušený závan / přesnoční a přesčárové větrice, / která pojednou zatrne / a vytřeští se do hlídače bláznů?* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 123).

K zastavení, nehybnosti, ale dochází až ve chvíli, kdy nic není, kdy je všechno mrtvo, dokonce i děti, kdy už se z nepoučitelnosti zašlo příliš daleko: *děti se zabily mezi stehny Ofélie / a dějiny ztratily paměť / jedových žláz svého počínání. // Nehybnost! Naprostá nehybnost!* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 123).

### ***Proměna motivů pohybu***

Oproti předchozímu předválečnému tvůrčímu období je v dílech vzniklých za války znatelný rozdíl ve frekvenci výskytu symbolů pohybu, které se objevovaly ve třicátých letech, i rozdíl v podobě prostoru, v němž se vyskytují. Už výše bylo poznamenáno, že vlivem války se Holan více obrací ke člověku, jehož prostorem je zem, nikoli vzduch, jak tomu bylo u ptáků, kteří symbolizovali volnost a svobodu. Člověk je na zemi zatížen osudem a neustálou přítomností smrti (pohyb dolů).

**Vanutí** slábne nebo pokud vane, je to slepý vítr osudu, který zmítá člověkem, nebo *vítr ostrý jako / kostěné třísky na řeznickém špalku* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 62). Představa života jako **proudu** sice zůstává, není už ale pevná, vznikají pochybnosti: *Jsme pouze proud, jenž hltá, hlodá?* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 25).

Přítomnost smrti vyvolává otázky po jejím prostoru, po jejím pohybu, který jde vždy naproti životnímu proudu a znemožňuje mu dojít až na konec či zpět na začátek, znemožňuje tedy poznání: *Pluje-li život po proudu / a smrt proti proudu – / nemůžem poznat ústí. // Pluje-li život proti proudu / a smrt po proudu – / nemůžem poznat pramen* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 10). Proudění je ale stále nutnou podmínkou života: *Proudí-li vskutku voda, / pak svobodný a smiřující klid / je sotva v spočinutí* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 18).

Se zaměřením básnického vidění na člověka a jeho spoutanost ubývá v Holanově jazyce pojmenování **ptáků**. Zároveň se mění tvar dráhy jejich letu.

Ve třicátých letech ptáci kroužili v „podnebesí“, nyní je jejich let rovný, což zapříčiňuje reliéf krajiny: *v krajině, kde jenom rovný let ptáka ukazuje, / že řeka má tam spád...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 255); nebo směřování letem k nějakému cíli – většinou je to odlétání: V deníku *Hadry, kosti, kůže* je analyzován článek v novinách, v němž se píše, že se stěhovaví ptáci neorientují podle světél měst a nezměnili svůj směr ani nařízeným zatemněním oken. Přímý let ptáků a neovlivnění jejich návyků tu stojí v protikladu s omezeností a podřízeností člověka člověku.

Volný let ptáků ve vzduchu nad zemí tu vystřídá plazivý pozemní pohyb **hada**. Had v Holanově díle této doby symbolizuje vyhraný boj pokušení v ráji, který ale po činu přestává mít význam, stává se nicotným, marným, osamělým: *Slunce je ječivé... Od jeho úst až k jeho řiti, / od jeho víry v tvar k poznání zmaru / souká se příšerná smutnice hada v ráji, / který tak snadno zvítězil a snadným vítězstvím / byl tedy brzy přinucen ke zpáteční cestě do sebe...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 124).

Hlavním Holanovým zájmem tu ale není ono samotné podlehnutí Evy hadovi, porušení slibu a hřích, Holan domýšlí, co bylo po vyhnání Evy a Adama, právě to, co učinilo člověka člověkem (viz výše).

### ***Kámen coby stavební materiál***

Ve válce a těsně po ní (sbírkami *Bez názvu* a *Na postupu*) se Holan „ještě jasněji vyhraňuje jako básník filozof, jako umělec myslitel“ (Justl 2010: 45). Jeho nejčastější motivy se tak stávají základními pilíři jeho myšlenkových pochodů. Není bez zajímavosti, že v tomto období motiv pohybu tuhne (jak už bylo zmíněno) a proměňuje se i ztvárnění témat, které naznačuje právě filozofický směr. A to si vyžaduje zastavit se, navíc lehké vání poezie už zatěžuje tajemství života, jež chce Holan poodhalit.

Nelze proto opominout motiv **kamene**, který je právě tím „těžítkem“, je hutný, těžký a tvrdý. Můžeme však pozorovat dvě různé polohy tohoto motivu, a to neživý kámen existující sám o sobě a kámen jako součást zdi, jako její „tělo“.

První poloha kamene, kámen-jistota i kámen-tíha, jak jej můžeme číst ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, nemá stejně jako v předchozím období Holanovy tvorby kladné konotace. Kámen zatěžuje vše, co je pod ním i s čím souvisí, jak dokazuje genitivní metafora „kamení kleteb“ v následující ukázce z básně *Dějina* sbírky *Na postupu*, navíc kletba rozšiřuje význam „tíhy“ kamene o „věčnost“: *To potom těžký jako kapsa na kamení kleteb* (*Na postupu*, *Ale je hudba* 2000: 127).

Kámen jako neživá entita charakterizuje i kraj, v němž se vyskytuje. Kamenitý kraj je pak sužován neúrodností, a tedy bídou, ovšem lidé odtud vzešli netouží po změně, neznají totiž jinou možnost: *Kraj nemluvný, kraj kamenitý / a do dřeně až bídou zrytý, / [...] / „Poušť ničím nezaviněná / je pravá poušť... Snad proto neptá / se žádný proč a nezareptá, / že jinde zem je hliněná...“* (Tereška Planetová, *Příběhy* 2002: 57, 60). V básni *Osud* sbírky *Bez názvu* je srovnáván život člověka s horskou cestou, a podoba spočívá v jejich jednoduchosti i ve ztvárnění konce – cesta končí tehdy, dovede-li do nějakého domu, stejně lidský život vede ke stavbě – k hrobu. Navíc v obou případech tu život-pohyb vede k neživotu-ukončení pohybu (podobně viz báseň LIX *Poledne* ve stejné sbírce):

*Zastav se tady!... Mlč!... A rozjímej! / Máš sotva víc než ona: / pro život kámen a pro smrt stavbu* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 43).

Druhá poloha motivu kamene stojí na opačném pólu než tato první, tedy v životě. Básní *Modlitba kamene* vystihl Holan své pocity a zvukové vjemy nárazu větru na skálu, a přiřkl tak kameni schopnost promlouvat. Tuto schopnost řeči pak od kamene přebírá i zed', jež je právě z kamenů vystavěna, a stává se tak skutečností sama o sobě, bez potřeby odůvodňovat svou existenci, jak se tomu děje u neživých entit: *Tato zed' není zde kvůli delším větvím / plným plodů tam uvnitř, za ní... / Neodděluje, nehlídá a nesoudí / a, letitá, si je vědoma, / že spíše zasahuje do ticha / tím, že se drolí na sám krevní kámen...* (Asklépiovi kohouta, Na celé ticho 2000: 253).

### ***Za hranicemi zdi***

Holan užívá „motiv kamene jako podstatného východiska, od něhož se [...] odvíjí jeho stále narůstající motiv zdi“ (Justl 2010: 136).

Nápadně častěji, hlavně v lyrice, začíná Holan ve své slovní zásobě používat substantivum **zed'**. Jeden z možných významů motivu zdi je pak překážka vidění či pohybu, hranice.

S překážkami se v Holanově poezii setkáváme už před válkou, nejčastěji v podobě opon nebo závěsů, které zahalovaly nějaký prostor, a znemožňovaly tak vidění a poznání. Jiří Opelík takové opony označuje atributem „ztajňující“ (Opelík 2004: 18). Přes oponu lze pouze slyšet, ne vidět, proto i poznání či tajemství můžeme dosáhnout pouze nepřímo, a tato nemožnost jasného vidění v nás vyvolává bázeň. Pouze tedy tušíme: *Bylo to strašné! Strašné bylo ticho / a strašné bylo náhle slyšet tkáti / pavoučí nožku kdesi za oponou...* (Útěk do Egypta, Příběhy 2002: 247).

Stejně tak v řeckých věštírnách kněžky seděly za závěsem, aby na ně nebylo vidět – důležitý tu tedy byl zvuk a jeho artikulace – slovo, sdělení. V závěrečných verších básně *Píseň milenky* ve sbírce *Vanutí* lze pozorovat toto odvrácení se od tělesnosti metaforou milenky, která je složena do závěsu Dodony

(jedna z řeckých věštíren) a táže se tak na svou přítomnost, tělesnost: *Čím jsem ti přítomna, / když už mi jenom nasloucháš jako závěsu Dodony, / v který jsem složena?* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 59).

S tím souvisí i další motiv, které opony rozvíjejí, a to nemožnost setkání, nemožnost uskutečnit kontakt. Většinou jsou ale oponou zahaleny entity, jež jsou nedosažitelné – tedy i Bůh, nedosažitelnost entit je tu tak ještě více zdůrazněna: *Pane, má tázání! Ale jsem velmi sám / a sotva rozlišuji jas a stín, / když dny a noce vlním ke tvým oponám* (Oblouk, Jeskyně slov: 1999: 102). V ukázce se objevuje i další významové rozšíření motivu opon, a to jejich chvění způsobené v tomto případě vlněním – snahou.

Chvění je pro Holana jedna ze známek života, tedy neustálý pohyb. I v poválečné tvorbě, kde motivy vánku a lehkých opon či závěsů „tuhnou“ v motivy kamene a zdi, tuto svou představu neopouští. Naopak, hmotné entity nelze bez pohybu myslit.

Ještě ve sbírce *Vanutí* potřebuje Holan pro pohyb kamene důvod – pocit úzkosti, tedy nějakou emoci či psychický stav: *Co za dlouhého večera, jenž ulekl se / (neb kterak jinak chápat zatažený dech / tmy a třesení hvězd! a chvění místa v kamenech), / co nese oblak, co oblak nese?* (Vanutí, Jeskyně slov 1999: 47). V poválečné tvorbě už jsou zdi a kameny natolik svébytné, že jejich pohyb nemusí být dále vysvětlován, naopak. Sbíрка *Na sotnách* (vyšla 1967 a obsahuje básně z let 1961–1965) pak přináší vysvětlení: *Ne čas, prostor je v pohybu...* (Na sotnách, Na celé ticho 2000: 103). Tento pohyb pak ale autor zdůrazňuje hlavně u kamenů a zdi: *A mrzne, a náhrobní kámen je přece teplý. / To proto, že se pohybuje...* (Bolest, Lamento 2000: 277).

Vraťme se ale ještě k významu zeď-hranice. Zdi oddělují dva prostory, jež nelze slučovat, život před a za zdí je naprosto odlišný. Nejčastěji Holan ohraničuje zdmi prostor hřbitova: *Zatímco venku se namáhá a snaží drobný život / [...] / zde, jak se vypráví, vše spí...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 161).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Tato ukázka se může zdát v rozporu oproti předchozímu odstavci, kde jsme ocitovali Holanovu představu, že pohyb náleží prostoru; zde je ale hřbitov prezentován spánkem. Důležitá jsou ovšem slova „jak se vypráví“. Těmi tak dokládá nemožnost pravého poznání a vysvětluje tajemství, která touto nemožností vznikají. A právě díky obrazům, kde se pohybuje prostor, a tím se ohřívají náhrobní kameny, bortí tyto tradiční představy, zde o klidu hřbitova.

Hřbitov svou tichostí otevírá tajemství toho, co bude po smrti, je to místo, kde se setkávají mrtví s živými, zahrada smrti: *Ač nejmilejší je jí prostá hrouda / a k nenávisti jsou jí pomníky a macešky, / ráda se skrývá za kmeny sešlých stromů. / To potom (i kdyby měla předkládat jen voskové ovoce) / vítá už v zahradě ty, které pozvala v dům...* (Bolest, Lamento 2000: 152). Hřbitov je zvláštním místem, *ještě než vstoupíš, ucítíš zvoucí vůni květin. / Ale aby tyto promírající květiny takhle voněly, / potřebují vlastně jenom podstatný tuk mrtvých, / jako voňavkář potřebuje k výrobě voňavek sádlo...* (Návrat, Příběhy 2002: 112).

Takový hřbitov je potom lákadlem pro děti, které ale na něj nevstupují brankou, ale přelézají zeď, jako by měly vstup zakázaný, jako by cítily, že tajemství, jež hřbitov ukrývá, ještě ve své bezstarostnosti nemají pochopit: *proč ale právě děti tak rády přelézají / hřbitovní zeď...?* (Bolest, Lamento: 2000: 267). Smrt a děti totiž nejsou témata pro Holana slučitelná: *Tak umírají děti. Nerozumím* (Asklépiovi kohouta, Na celé ticho 2000: 238).

Schopnost zdí hraničit a uzavírat pak Holana přivádí i k další metafoře zdi, a to zeď-tělo a život člověka jakoby ve vězení: *Tep vyřukává na zeď těla / smluvená znamení. / Vězeňsky chápem, co nám chtěla, / vždyť chceme vše, čím zní* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 39); *Zeď žalární jde všemi směry...* (Terežka Planetová, Příběhy 2002: 79).

Pocit uzavření v životě si však vytvářejí lidé sami svým lpěním na něm: *„Kdybychom nechtěli opustit život, byli bychom / v něm zavřeni... Žijeme do starosti a pak umíráme...“* (Zuzana v lázni, Příběhy 2002: 181). Zdi si navíc může člověk vytvořit i sám v sobě: *Ale ano, je to on! On, který / v otrávených zdech svého vědomí / zapálil vězeňský kalendář soch* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 114). Proti tomu pak ale stojí interpretace básníka Karla Hynka Máchy, východisko: *Říkával, že je třeba omezit / svobodu žalárních zdí, / neboť začínají být už všude* (Na sotnách, Na celé ticho 2000: 89).

Schopnost stavění žalárních zdí je ale přisuzována člověku, v jehož povaze je hluboko ukryto zlo, pro něž se člověka vzdává Bůh: *Všechny žaláře světa jsou postaveny z kamenů, / které dopadaly na Ježíše. [...] // a hynem v nich,*



*jako by si sám Bůh přál, / aby byl v nás teprve bez nás...* (Bolest, Lamento 2000: 128).

Stavění zdi kolem sebe, zazdívání, totiž znemožňuje kontakt nejen se sebou či ostatními a okolím, je pak „nejen obrazem doby, ale především člověka v moderním světě, který je zdi limitován“ (Justl 2010: 136). A z nich pak volá básník, sužován pocitem osamělosti: *Ale to jsem já [...] to jsem já, / mne už nenavštěvuje nikdo celých patnáct let!* (Noc s Hamletem, Nokturnál 2003: 146).

Pocit osamělosti se pak Holan snaží překonat spojením se s Bohem, kterého ale můžeme nalézt jen ve své otevřenosti vůči všemu: *Konec školního roku zastihl tě / v čekárně Boha [...] / Řekli ti, že nepřijímá. // Kdo ti to řekl? / Zazdívání ti to řeklo...* (Na sotonách, Na celé ticho 2000: 36). V tomto případě se jedná i o otevřenost vůči smrti, tedy vlastní konečnosti, kterou je třeba přijmout, jinak omezuje stejně jako zdi.

Tímto dochází k obratu v našem myšlení i vidění světa, což si ale vyžaduje se tomuto obratu odevzdat. „V naší odevzdanosti se otevírá bytí samo, a my žijeme v jeho otevřenosti proto, aby se mohly věci ukázat v tom, čím jsou“ (Kouba 2003: 17). To si podobně uvědomuje i Holan: „*Jen když se smíříš se smrtí,*“ řekl Hamlet, / „*pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové...*“ (Noc s Hamletem, Nokturnál 2003: 135).

### ***Pukliny zdi***

Zed' jako hranice pak hraje důležitou roli u motivu pohybu, protože ta pohyb zastavuje a pouští ho dál jen tehdy, když praskne či pukne. Taková zed' je opravdovou konečností symbolizující smrt, existuje ale za ní prostor (který je vlastně před ní), jehož atributy jsou podobné motivům básní z třicátých let – vítr, skřivan, pole – přírodní motivy přesahující svůj věčný význam a stávající se symboly volnosti, širokého prostoru, zpěvnosti a svítání – rozjasňování tajemství života, které ale přijde na jeho konci. Vždyť nahlédnout skrze trhliny zdi lze až v době jejího rozpadání se stářím. Co to znamená, ale stále zůstává otázkou: *To zde je zed' jakoby poslední, / neboť dál se prý nesmí. / Dost vysoká, aby ochránila*

*tajemství, / je přece jen natolik zvětšelá, / že dovoluje trhlinami nahlédnout / a vidět za ní to, co před ní je: / zalesněný svah větru, rezné pole a skřivana. // Je-li poznání smrt, co s poznáním / obnoveným smrtí? (Asklépiovi kohouta, Na celé ticho 2000: 306).*

Stejný pocit můžeme číst už o dvacet let dříve ve sbírce *Na postupu*. V této ukázce tu ale zed' představuje natolik vysokou míru duchovnosti (a dokonalosti), že vytváří zábranu jakémukoliv pohybu a zamítá i trhliny, průrvy: *Zed'... Zed' tak duchovní, že může už jen ponížovat, / zed', která pokoušené duši odpírá pohyb / a pohybu stesk po průrvách do zázračna* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 147). Ony průrvy jsou ale tou cestou k odhalení záhady, *pročže tu stojí* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 147). Dokonalost tedy není východiskem, právě průrvami či trhlinami nahlédáme poznání (viz ukázka výše ze sbírky *Asklépiovi kohouta*).

To dokládá i postřeh Vladimíra Justla, že Holan chce „pronikat za jevy, za jejich nedokonalost a nejistotu až k podstatě prvního impulsu toho kterého jevu. Proto se Holan snaží pronikat *za* povrch věcí. Neopovrhuje, pravda, krásou goblénu, ale vzrušuje jej nesmyslné předivo jeho rubu. A chce se v tomto předivu života vyznat. To znamená proniknout jeho tajemství“ (Justl 2010: 18).

Už ve sbírce *Oblouk* Holan naznačuje, že kaz dokonalosti jen prospěje, navíc je to „trhlina do děje“: *Když velký plný jas z přebytku viní nás a schází / jen malý stín, trhlina do děje – / ved'me neopatrný náraz v křehkost vnitřní vázy / tak bezvadné, že kaz jí prospěje!* (Oblouk, Jeskyně slov 1999: 82).

Tento motiv pak znova použije ve sbírce *Na postupu* v souvislosti s nocí, která, ač sama temná, se bojí temných domů, obává se toho, čím sama je, a až nedokonalost té druhé temnoty ji přesvědčí k plné odevzdanosti se: *A vskutku v této promeškané, dluhující chvíli / přistoupí a odevzdá se všechna teprve tehdy, / když se nad tebou a sunutím slepých zdí / rozzáří malé podstřešní okno* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 104).

Trhlina je jakousi závadou, která ale znemožňuje přímý pohyb, a tedy i přímý vztah: *A vskutku černožlatý paprsek nicoty / zadržává o trhlinu mezi Bohem a lidmi, / osten nejistoty škrabe o trhlinu ve hřbitovní zdi / a žahadlo*

*tajemství škrta o trhlinu v ženě* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 180). To je ale právě vyžadováno, jak je zmíněno výše v souvislosti s propastmi a se snahou být neviděn, tedy svoboděn. Lze proto přirovnat trhlinu k propasti, jež otvírá tajemství, zároveň ale i nejistotu.

Trhlina dává alespoň možnost podívat se, co je za ní, i když zorné pole je dost omezené: *žije mezi Bohem a lidmi / a na její jedinou rozchlíplou trhlinu / hledí z božské strany kuň / a z lidské natrčená oj* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 143). Tato zeď, nebo podle názvu básně, stěna, odděluje prostor toho božského a lidského, které je spojeno s nesvobodou, vězněním (zapřáhnutí koně). Sama zeď stále ještě patří do prostoru toho lidského, vždyť ani světec se o ni neopře a neulehčí si tak od svých muk: *Čím byla světci zeď? / Jen právě neopřením...* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 80).

V posledních sbírkách *Předposlední* (poprvé vydané v pátém svazku *Sebraných spisů V. H.* roku 1982 a obsahující verše z let 1968–1971) a *Sbohem?* (poprvé vydané tamtéž; verše vznikly v letech 1972–1977) Holan odkrývá další polohu zdí – jejich svébytnost a nezávislost na člověku. Zeď, která si je vědoma své vlastní existence, ba dokonce své funkce, je tu dokonce silnější než člověk.

Taková zeď *vystavěla / samu sebe, a to tak, / že nemohla jinak* (*Předposlední*, *Propast propasti* 2001: 149). Stává se pak svědkem všeho, co se děje kolem ní, a její zboření či puknutí přijde až ve chvíli, kdy *bude třeba* (*Předposlední*, *Propast propasti* 2001: 149), až člověk, jenž se snaží za ni proniknout, pozná sám sebe: *Bojíte se, že vám nikdo neuvěří, / až poznáte sebe... [...] // Stane-li se tak, bude to tam, / kde padá omítka, kde padá / skleněné i ve skle, / zrcadlové i v zrcadlicím / a pomyslné i v pomyslném...* (*Předposlední*, *Propast propasti* 2001: 111).

Nejdříve to ale člověk pouze zkouší: *To je ta zeď, na kterou / (v nejmíň očekávané chvíli / a jako by chtěl jen překvapit) / ťuká na smrt chorý / a nikoho se nedovolá... [...]* (*Předposlední*, *Propast propasti* 2001: 249), později už naléhá, ovšem marně. Kdo neví, kudy kam, kdo nepozná sebe, nemůže dál, zůstává uvězněn: *Stárnoucí člověk, který neví, / kam jít, a chtěl by někam dál, / bije do ní*

*hlavou a prosí: / „Podvol se, podvol, vždyť nejsi dálka, / ty jsi jen vzdálenost!“*  
(Sbohem?, Propast propasti 2001: 428); *Zed', oprýskaná zed'... / Daleko za ní*  
*spěchají lidé / a všichni znají i směr, i místo, / ale nikdo z nich neví / kudy kam...*  
(Předposlední, Propast propasti 2001: 114).

### ***Svébytnost zdí***

Mezi častá Holanova témata poválečné tvorby patří také hledání a pojmenování údělu básníka, smyslu a podstaty poezie. To, čím procházel ve třicátých letech (a podle čeho byl nazván první svazek Holanových sebraných spisů), pojmenoval pak v šedesátých letech básní *Jeskyně slov: Jeskyně slov!... / Jen skutečný básník a na vlastní vrub / v ní prošílí křídla a to, / jak je navracet zemské tíži / a neublížit oné, která přitahuje zem...* (Bolest, Lamento 2000: 113). Básník tedy nemá nic, a *ten, kdo nemá, co by daroval, / musí zpívat...* (Na postupu, Ale je hudba 2000: 167).

„Každá báseň existuje jen jakožto jazykový projev. [...] jazyk je výsledkem procesu abstraktivizace, jako významová výstavba není sama o sobě tvorbou významu, ale spíš jeho logistickým omezením. Báseň je paradoxním (a možno říci regenerujícím) užitím jazyka usilujícím otevřít se onomu významovému celku, který jazyk sám rozbíjí“ (Blažíček 1991: 86).

Jazyk je v básni onou dominantou, její podstatou (jak můžeme číst i v předchozí ukázce z básně Ptala se tě...). Zjednodušeně můžeme říct, že jazyk dává myšlence tvar, uspořádání. Ovšem důležitější než výsledek je zde cesta, kterou se k výsledku dospěje.

„Pravdivost díla není v nějakém hotovém výsledném smyslu díla, protože je *děním* pravdy, a způsob, jímž je zde tohoto dění dosahováno, spočívá v něčem, co se jeví jako tvorba smyslu. Tato tvorba smyslu však probíhá jako součást tvorby celého názorového světa, jehož předpoklady jsou sice dány jakožto jisté předmětnosti, ale on sám vzniká ‚rozhybáním‘, ‚rozpuštěním‘ těchto předmětností v pohybu mnohostranných vzájemných vztahů. Svět díla není pevným cílem na konci pohybu, ale je tímto pohybem“ (Blažíček 1991: 214).

Holan tento názor potvrdil ve sbírce *Bez názvu*, kterou ohraničil verši zvýrazněnými jiným typem písma, než mají ostatní básně, a nemajícími nadpis. Hned na začátku tak můžeme číst o touze subjektu po tvaru, která je v rozporu s podstatou Boha, jenž je přítomný i v umění: *Jen tvar chceš míti, / jím veden, jím vést... / Leč pravzor bytí / beztvárný jest. // [...] // Pln chceš být věci, / pln tvorů a skic... / Leč Bůh se přeci / vejde jen v nic!* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 8).

Na konci sbírky, ve které dochází k prozření, že *[p]roudí-li vsutku voda, / pak svobodný a smiřující klid / je sotva v spočinutí. // A básník? Hled', ten jde, / jde jako nejsoucí už, jinam, / má-li být ještě zde...* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 18), tedy že neustálý pohyb je podmínkou všeho dění – jak také později napíše v *Noci s Hamletem: Nebylo spočinutí...* (Noc s Hamletem, Nokturnál 2003: 133) –, se subjekt dožaduje už „živého tvaru“: *Tvar. Živý tvar. Dost nebo nedosti* (Bez názvu, Ale je hudba 2000: 87).

K tvoření básně, stejně jako k její interpretaci, je zapotřebí intelektuální činnosti, pouze pasivní představa popisovaných jevů nestačí (Blažíček 1991). A právě jako metaforu této intelektuální činnosti lze chápat stavění zdi – dávání věcem konečného tvaru: *A že se bojíme... Že se bojíme / vnitřních obrazů jen proto, / že nejhlubší smyslností dojdou tvarů / a že ve tvarech je skončen růst* (Na sotnách, Na celé ticho 2000: 91).

Intelektuální činnost, vytváření obrazů, spojování významů a tvoření nových ale v závěru básně končí, tyto činnosti už jsou tedy minulostí, stejně tak jako báseň. Jak bylo zmíněno výše, jazyk celek vytváří, zároveň ho ale i rozbíjí (Blažíček 1991) – zdi tedy pukají a vytvářejí se trhliny.

Dostali jsme se tak k abstraktnímu významu zdi jako slovu-znaku. „Holanova metafora zdi pro překážku, clonu a pro všechno, co se nachází vně subjektu, má všechny předpoklady, aby se stala základní metaforou jeho básnického slova“ (Färber, ed. 2005: 244). Holan tak postupuje od konkrétního k abstraktnímu, protože všechny zdi, které ve své poezii užil, si lze vlastně představit, navíc mnohdy plní stejnou funkci jako v reálném (podle teorie fikčních světů) světě.

Zuzana Stolz-Hladká si ve svém článku Slovo-zed' a slovo-klec všímá podobnosti mezi výstavbou zdi a jazykových vztahů, zed' se tak místo „zábrany“ může stát komunikačním partnerem. Holan pak v některých situacích zed' navíc antropomorfizuje: *Zed', pustá zed', zed' vdovcova. / A jako by si předsevzala / říci to naplno, ale ne nahlas, / touží po něčem podobném, / po druhé zdi, a už je tu ozvěna...* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 293). Rozpadání zdi je pak metaforou smrti, nemoci: *Tato zed' s rychle uzavřeným / kusem prostoru je také / plna zarudlých trhlin / po mrtvici cihel...* (Asklépiovi kohouta, Na celé ticho 2000: 283).

Zdí se stává slovo, které je až příliš sémanticky obtěžkané. „Básník jej už nevyslovuje, ale ‚vláčí‘ s sebou“ (Färber, ed. 2005: 246): Proč těžký je tvůj let, / proč se tak pozdí? / – *mluvil jsem patnáct let / do zdi // a zed' tu vláčím sám / ze svého pekla, / aby ted' ona vám / všechno řekla...* (Strach, Lamento 2000: 74).

Zed'-slovo a slovo jako trest, který tíží – tak ho pocítuje básník přibližně deset let před svou smrtí, v době, kdy je jeho poezie plná otázek, nejistoty a obav z toho, co bude „pak“, z nicoty, ze samoty: [...] *čím dál / tím víc otázek... A tak tedy / dnes jenom jednu: / Proč ještě pracujete na nové knize, / když víte, že brzy umřete? / Řekl: Je to také ze samoty, / která nechce být sama, / a přece jí zůstává...* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 303). Dostává se tak k mlčení, k nepotřebě slova a k vnímání slova jako trestu (viz báseň Trest ve sbírce *Předposlední*). Nevyřčená slova pak nahrazuje pláč: „Dobře, ale proč básník pláče?“ / – *Třeba proto, že nesmí odpovědět / na některou otázku, miláčku!* (Toskána, Nokturnál 2003: 209).

Mlčení pak převládá nad slovem, které zabraňuje poznat, [*c*]o všechno je nám zdánlivě nepodobné! / *Co všechno nebereme na vědomí! / O čem všem nevíme, kdy to začne!* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 450). Slovo vypovídá o tom, co je možné poznat, rozeznat zrakem, tedy ono zmíněné slovo-znak. Holanova snaha tuto kauzalitu prolomit tak vedla k nicotě, k pocitu, jako by nebyl, kde je jen mlčení. V takovou chvíli se ale stává sám sebou: *Je ti, jako bys nebyl / a přitom ještě také, jaksi navíc, / nechtěl být... // Ale kdo ví, nejsi-li právě v takové chvíli / sám sebou...* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 435).

Už v Kolurách vzniklých ve dvacátých letech Holan tuší, že slovo zhmotňuje skutečnost, ale svou nespolehlivostí ji zároveň deformuje: *Neviditelno, toť slova mlčení. Běda, bylo-li nutno pronést je* (Kolury; Babylonaica: 60). Po padesáti letech se pak mlčení stává rozkazem: *Abych mlčel!* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 450) a v poslední básni poslední vydané sbírky zakazuje promlouvat i mlčení, které by mohlo prozradit zkázu člověka: *Ne, ani slůvka již, které by promluvílo mlčení!* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 461).

V tomto kontextu lze pak chápat vztah člověk–zed' jako boj, jako protichůdná snaha něčeho dosáhnout. Zatímco člověk se přes mlčení dobere až k pocitu, že není, a v tomto pocitu začne poznávat sám sebe, o čemž ale nemůže promluvit,<sup>26</sup> zed' tu stojí jako hmotná entita, která si svou existenci nedá vymluvit, proto se stává člověku překážkou: *Ale ona si nedá vymluvit, že vůbec není* (Sbohem?, Propast propasti 2001: 428). Navíc překážkou nebezpečnou: *Zed'... Zed' z lásky k sadu / a z nenávisti k lidem. / Na vnitřní straně je více stromů / než plodů. Na straně vnější / je více hříchů než stehů. / Ta zed', byť silná je a vysoká / a hrotitá, přece jen vábí. / Pro všechno v jejích škvírách / číhají zmije. Dobrá zed'!* (Předposlední, Propast propasti 2001: 15).

---

<sup>26</sup> Dostává se tak do nálady (jak jsme ji vysvětlili v první kapitole této práce), a tedy i k neformulovatelnosti smyslu, který v této náladě poznává.

## Závěr

Diplomová práce se snaží vycházet z komplexního pohledu na dílo Vladimíra Holana, které zaznamenalo tvůrčí cestu Holana jako básníka a ke svému konci otevřelo širokou škálu až filozofických otázek po smyslu bytí a jeho naplnění. S těmito otázkami úzce souvisí i motiv pohybu, na nějž jsme se v práci zaměřili. Pohyb totiž pro Holana znamená život, smrt je pak reprezentována ustrnutím, nehybností.

Samotný fenomén pohybu jsme byl vymezen na začátku práce. Vycházeli jsme z fenomenologického pojetí pohybu Jana Patočky, který pohyb pojímá jako podmínku bytí. K tomuto až abstraktnímu pojetí pohybu jsme však museli dojít přes „malé“ fyzické pohyby, jež člověk vykonává každý den a bez nichž se neobejde, také díky nim si uvědomuje své vlastní tělo a je schopen se tak zařadit do prostoru světa. Primární význam takových pohybů – dosažení nějakého cíle či přeměny – je pak v básnickém díle součástí nejrůznějších vztahů a důsledků jednání lyrického subjektu. Při celkovém pohledu na báseň či sbírku se pak tyto „malé“ pohyby mísí a jejich „malé“ významy a cíle vytvářejí „větší“, a tím i abstraktnější významy a souvislosti. A tyto nové, abstraktní, ale svébytné významy jsou schopny prolomit „tradiční“ vnímání entit vyskytujících se v aktuálním světě (tento termín viz Doležel 2003).

I když motivy pohybu nejsou tematickými dominantami Holanovy tvorby (snad jen ve sbírce *Vanutí*), jsou nezbytnou součástí jejího fikčního světa a dynamiky v něm. Můžeme metaforicky říct, že motivy pohybu „posunují“ ostatní motivy dál a jsou pevně spjaty s jejich proměnami. Stejně tak se proměňují i samotné motivy pohybu.

Holanův život lze rozdělit na několik období podle osobního, ale i veřejného života, jenž ten osobní přímo ovlivňoval. Ve dvacátých letech Holan vstupoval do literatury pod vlivem poetismu, hned na jejich konci se ale od něj odvrátil, aby mohl proniknout blíže k tématu smrti a dětství – vzpomínal. Poezie třicátých let pak byla plná motivů létání, vlnění a změn, ale i mýtů, které do určité míry tuto poezii idealizovaly. Zároveň však vznikaly osobní zpovědi



v lyrizovaných denících, kde (především v *Lemurii* vzniklé v druhé polovině třicátých let) už subjekt medituje nad údělem básníka a jeho prací a začíná tušit „tíhu tajemství“.

Podobné tušení přináší i sbírka *Kameni, přicházíš...*, vzniklá už pod dojmem ohrožení válkou. Motivy pohybu se tu začínají proměňovat, „lehkost vání“ se zhmotňuje v „těžký pohyb kamene“. Kámen se stává symbolem „těžkých časů“, které nastávají spolu s druhou světovou válkou. Určitým východiskem ze vznikajícího zla je návrat do dětství a jeho jistoty tkvící v obrazu matky a lásky. Vlivem válečných událostí se pak Holan detailněji zaměří na samotného člověka ve chvíli po vyhnání z ráje, k jeho úpadku. Ostřeji se tak vyhraňuje význam pohybu dolů – a to význam smrti.

Současně se zaměřením se na člověka se v Holanově tvorbě začíná objevovat existenciální pocit člověka jako hosta ve světě, v němž je navíc zmítán vlastním osudem. Tohoto námětu se drží i v poválečné tvorbě (hlavně při psaní „příběhů“ – lyrickoepických básní), kterou ale ovlivní publikační zákaz a těžká nemoc. Na počátku šedesátých let se Holan dokonce rozloučí se životem skladbou *Toskána*. V této době se mezi jeho motivy výrazněji zařazuje i samota mnohdy reprezentovaná motivem kamene či uzavřeností ve zdech. V samotě se pak básník snaží nalézt smysl života a podstatu věcí, které člověku většinou unikají v každodennosti.

Ostřejším zaměřením se na detail člověka je tak básníkovo vidění nuceno sestoupit z povívajících volných výšek za zem, jeho široké zorné pole se tak vůči celku promění v omezené, přesněji omezené zdmi limitujícími i prostor člověka.

V jednotlivých, zde vymezených, obdobích pak dominují určité motivy pohybu, které reflektují tento vývoj. Ty jsme se pokusili v naší práci charakterizovat, interpretovat jejich význam a zachytit přeměnu, která vede od abstraktnosti ke konkrétnosti, od motivů spojených s výškou k motivům spojeným se zemí, někdy i podzemím, a od lehkosti, svobody a nezadržitelnosti k tíze, omezenosti a tvaru.

Konkrétně motivy vanoucího větru, proudící vody a létajících ptáků přechází k plazivému pohybu hada a k sunutí kamenů či jejich vnitřnímu pohybu,

z nichž nakonec vyrostou zdi. Ale ani ty nejsou definitivní tečkou, skrze jejich trhliny lze pronikat i za ně. Tyto motivy pak vytvářejí řadu vítr–vlna–plynutí vody–pták–mrak–kámen–had–zed' Nelze však ještě opominout neustálý pohyb – chvění – jako příznak pevnosti (ať se to může jevit paradoxně), a tudíž i existence.

Práce kvůli rozsáhlému pramennému materiálu nevyčerpává všechny možnosti pojetí motivů pohybu, jež Holanova poezie nabízí. Užili jsme techniku chronologického postupu, kterou použil i Jiří Opelík ve své práci *Holanovské nápovědy*, Opelík se však v jednotlivých obdobích věnuje nejvýraznějším motivům, jež pomáhají pochopit Holanovo dílo vcelku. My jsme se zaměřili pouze na téma pohybu a jeho nejdůležitější motivické složky, jimiž je ztělesňován, a sledovali jejich proměny a vliv na myšlenkovou výstavbu básní, i naopak vliv básníkovy myšlení na ně. Postupně se otevírala také další témata, kterým, pokud je to nutné, je v práci věnována pozornost jen okrajově.

## Seznam literatury

### *Prameny*

#### *Vladimír Holan Spisy*

Svazek 1: *Jeskyně slov*. Paseka : Praha–Litomyšl 1999

Svazek 2: *Ale je hudba*. Paseka : Praha–Litomyšl 2000

Svazek 3: *Lamento*. Paseka : Praha–Litomyšl 2000

Svazek 4: *Na celé ticho*. Paseka : Praha–Litomyšl 2000

Svazek 5: *Propast propasti*. Paseka : Praha–Litomyšl 2001

Svazek 6: *Dokumenty*. Paseka : Praha–Litomyšl 2001

Svazek 7: *Příběhy*. Paseka : Praha–Litomyšl 2002

Svazek 8: *Nokturnál*. Paseka : Praha–Litomyšl 2003

Svazek 9: *Babyloniaca*. Paseka : Praha–Litomyšl 2004

Svazek 10: *Bagately*. Paseka : Praha–Litomyšl 2006

#### *Sebrané spisy Vladimíra Holana*

Svazek 11: *Bagately*. Odeon : Praha 1988

### ***Odborná literatura***

Blažiček, Přemysl (1991): *Sebeuvědomění poezie* (Pardubice: Akcent), 242 stran.

Černý, Václav (1992): *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta), 159 stran.

Červenka, Miroslav (2003): *Fikční světy lyriky* (Praha–Litomyšl: Paseka), 83 stran.

Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum), 312 stran.

Färber, Vratislav (ed.) (2005): *Vladimír Holan a jeho souputníci* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), 296 stran.

Janda, Laura: Kognitivní lingvistika. Překlad Lucie Saicová Římalová In Lucie Saicová Římalová (ed.) (2004): *Čítanka textů z kognitivní lingvistiky I* (Praha: FF UK), s. 9–60.

Justl, Vladimír (2010): *Holaniana* (Praha: Akropolis), 224 stran.

Justl, Vladimír (ed.) (1986): *Úderem tepny* (Praha: Restaurace a jídelny), 207 stran.

Kouba, Pavel (2003): Problém třetího pohybu. Na okraj Patočkova pojetí existence, in *Kritická příloha Revolver Revue* 9, 2003, č. 26, s. 8–22.

Kožmín, Zdeněk (2003): *Existencialita* (Brno: Masarykova univerzita v Brně), 192 stran.

Křivánek, Vladimír (2010): *Vladimír Holan básník* (Praha: Aleš Prstek), 428 stran.

Lakoff, George, Johnson, Mark (2002): *Metafory, kterými žijeme* (Brno: Host), 282 stran.

Opelík, Jiří (2004): *Holanovské nápovědy* (Praha: THYRSUS), 208 stran.

Patočka, Jan (1995): *Tělo, společenství, jazyk svět* (Praha: Oikoymenh), 203 stran.

Steiger, Emil (1969): *Základní pojmy poetiky* (Praha: Československý spisovatel), 189 stran.

Špirit, Michael: Za Přemyslem Blažíčkem, in Kritická příloha Revolver Revue 8, 2002, č. 23, s. 72–74

Vaňková, Irena (2005): Kognitivní lingvistika, řeč a poezie (Předběžné poznámky), in Česká literatura, č. 5, 2005, s. 609–636.