

„Jakou lžici máš, tolik nabereš...“

Častěji než při čtení kteréhokoli jiného moderního díla zaslechne nad básněmi Vladimíra Holana čtenářovo nemilosrdné opakování „Nerozumím“, ale zároveň slyšíme — opět neobvykle rozhodný, vášnivě útočný hlas básníkův „Musím!“. Tato knížka chce usnadnit „rozhovor“, umožnit rozvinutí dialogu s poezií, ale nechce jistě vzbudit zdání, že literárnímu kritikovi nebo historikovi je v Holanově díle všechno jasné, pochopitelné, srozumitelné, snadno vyložitelné. I tyto odborníky (v uvozovkách i bez uvozovek) provází nad Holanovými verši dost a dost rozpaků, otazníků, dohadů a marných výprav za přesným postížením významu. Čtenář ovšem přichází nejprve s otázkou, zda tu nejde o nějakou schválnost poety, který třeba z touhy po osobitosti úmyslně zatemňuje svůj projev, a teprve poté je ochoten zkoumat, zda ono „Nerozumím“ nepramení z neschopnosti postihnout podstatu a smysl díla, jehož složitost je dána složitostí světa, který je v něm — tak bohatě a s takovou plností — vytvářen, zda tato poezie neotvirá — a to zejména na těch stránkách, které se zdají být nejtemnější — nové průhledy do dějů světa, v němž všichni žijeme. „Temný!“, předesílá nám Holan ve svém deníku Lemurie. „Ale i zde, podobně jako měříme horstva na měsíci, třeba měřit výšku z délky stínů.“ Oď samotného autora jsme si tedy přinesli jen jednu radu: „Jakou lžici máš, tolik nabereš...“ Ohlížíme se proto po lžici nejhodnější, hledáme odpověď, proč se nám mnohá místa této poezie zdála být „temná“, a proč jiná zůstávají „temná“ i nadále.

„Propast je hlubší, než jsme mysleli!“

Mnozí čtenáři jsou překvapeni, když se seznámí s Holanovou prvotinou Blouznivý vějíř (1926). Samotný název připomíná na jedné straně hravost poetismu, na straně druhé melancholii dojmové, impresionistické lyriky.

Byls dobrodružně smuten

Obrazy hvězdných adventů zmíraly bouří sněhovou

A vějíř večerní zavál tvůj hořký stín

Na konci světa v dobách vzdálených

— těmito verši Holan svou první sbírku, shrnující snadno srozumitelnou poezii, uzavírá.

Druhá Holanova sbírka Triumf smrti (1930) je překvapivě

orientována zcela jiným směrem. Hravost (ostatně přejatá od starších básníků) zcela mizí, bohatě rozvinuté smyslové dojmy, popisy, obrazná dějství, vzpomínky, vedou k epičnosti nebo k pásmu silně předmětných úvah. Současně však básník, který dokázal velký smysl pro konkrétnost a názornost, postřehl, že z jeho poezie uniká sama podstata zobrazovaných dějů. Proto v Triumfu smrti není předmětný obraz sám sobě účelem, je stále básníkem přenašen do roviny duchovního podobenství lidského osudu. Autor teprve hledal osobitou autostylizaci: jednu přijímá tradiční romantické gesto —

Ošizen na koncích a středem zastrašen, za jedné noci
byl bych se málem zabil a jsem bledý.

Hodiny zapadlé jak oči po pláči vlekou mne

malomocí

ve štěkot vlků, výrů houkání. V sázku jsem dal své

naposledy

— podruhé se přiklání k tradici lyriky spirituální —

že k žití blížíme se skrze sen jako skrze jedinou vůli,
abychom, tkáni jeho vnuknutím, Viděním nepohnuli

—, vždycky lze však postihnout úsilí vyjádřit všeurčující pocit ohrožení. V Triumfu smrti se poprvé u Holana ozvala výrazně nedůvěra ke skutečnosti, která pro něho není neproblematická, ale naopak představuje mu cosi rozporného a nejednoznačného, co neustále zrazuje lidskou důvěru.

Tento přerod je v Triumfu smrti zřetelně naznačen a básník neváhal po letech zgruntu přepracovat část sbírky, aby tak odkryl její vývojovou závažnost. Poskytl nám zároveň velmi poučnou, i když zdánlivě paradoxní podívanou: čím méně je báseň v novém znění „konkrétní“, tím je objevenější a obsažnější, čím méně je „srozumitelná“, tím více rozšiřuje poznání a proniká k skrytým souvislostem. Ukázka naše tvrzení ožřejmí:

1. vydání (1930) —

Navrátil bych se tiše rád, v sasanky ulehl,

na nebe pomysll,

jen slyš ten šumot kapradí, když večer provlhl,

když v jaspisový pološer se snašel obraz chvíl

2. (1936) a 3. (1947) vydání —

Navrátil bych se tiše rád, teď když jen prudký
ohyb na cestě vzpomínky v čas snový
zdůrazní každou nepatrnost, všechny útky,
jež padly do osnovy.

Někdy je úprava ještě radikálnější, ale tím názorněji se odkryje
rozdíl mezi autorovou původní dekorativností a pozdější přes-
ností a obdivuhodnou koncentrací několika vrstev významů:

1. vydání (1930) —

A za luka dál, v tmou močálů nazlátlé oči žab
sám vodník modrým nehem včaroval,
dohořivaly růže potají, pohrával noci slap,
když k příteli jak tkadlec stínohry jsem sklíčen
putoval.

2. (1936) a 3. (1947) vydání —

Jak obrácená stránka, šikmo zníc,
nás žene přes tušení dál —
něco v nás může nevidět, když zříme nic...
I sklíčen, s nadějí též, k příteli jsem temnem putoval.

Z Triumfu smrti, zejména z přepracovaných tří rozsáhlých
básní, je patrné, že básníka přitahuje zejména problematika
možnosti a nemožnosti poznání, „onen obrovský stín, který
klade na poznání vláda neúplnosti“, což v něm vzbudilo tušení,
že „propast je hlubší, než jsme mysleli“. Neboť šálivá podoba
věci, zvyk, jenž ovládl člověka, zmechanizované a odlišštěné
vztahy lidí zastřely podstatu, ba sám smysl bytí, učinili sice
mnoho jevů srozumitelnými, ale jen za cenu jejich zkromolení
a zdeformování. Poezie se podle Holana má stát tykadlem, na-
hmatávajícím či naznačujícím směr k oné „pravé“ skutečnosti.
Mýlil by se však ten, kdo by se domníval, že básníka vábí
metafyzický prazáklad — Bůh; spíše je zaujat dramatickým
oddalováním „od“ falešného vědomí a marným přibližováním se
k tajemným souvislostem, dynamikou odstíněných a přitom
skrytých vztahů. V této oblasti neustálého dění, přeskupování
a vzájemného působení hledá instinktivně záchranu před strnu-
lými pojmy a symboly. A co hlavního: cítí v tomto vytváření
svébytného, přísně zákonitého světa opodstatnění své „isoly“ —
samoty. Jako mnoho jiných chtěl i Holan učinit z nevýhody
výhodu: nemožnost společenské aktivity básně měla být vyvá-
žena nekompromisní izolací od světa kramářů, důslednou sa-

motou. U Holana to není únik do krajiny snů a romantické
fantazie, útek od odpovědnosti, ale nejprve záchrana před pod-
lehnutím a brzy poté tvrdá příprava k prudkému útoky. Tedy
na počátku: „Co v takové samotě mohu nyní...“, toť nikoli, že
se snad upřeně zavímám a hermeticky zapřádám, nýbrž že usiluji
o naprostou nutnou izolaci.“ A od tohoto „ostrova urputnosti,
ostrova posedlosti“, kde prožíval své bezbranné „zoufalství nad
tímto světem“, je již nedaleko k tvorbě světa, „z něhož by se
snad mohlo pomoci lidem“, světa reálné, veliké naděje:

kdo zadrhl si třísku báje do čečulky,
cítí vždy tutěž bolest, přitlačí-li
na hlavní skutečnost.

Tak tedy na počátku třicátých let poznáváme ve Vladimíru
Holanovi básníka, jemuž tvorba představuje nástroj poznání
skrytých skutečností, básníka, který je vzdálen bezstarostné
spontaneitě, rozkošnictví smyslových dojmů, obrazovým orgiím
i duchové abstrakci. Neustále si bude v próze (ta představuje
pojednání o vlastní poetice) i ve verších upřesňovat i oboha-
covat svůj básnický princip, v němž nemalou roli hraje dialek-
tické chápání reality. Nikterak neztratil svou obdivuhodnou
schopnost překvapivě a neotřele *vidět* hmotnou skutečnost, obje-
vit detail, který je nosný pro duchovní podobenství a schopný
stát se symbolem, uchovat si základní zdroj své obraznosti
v naprosto konkrétních skutečnostech, důvěrně známých, ale to
vše nemilosrdně podřizuje hlavnímu záměru, který uskutečnil
nejprve v jakési lyrické trilogii — Vanutí (1932), Oblouk (1934)
a Kameni, přicházíš... (1937).

S naprostou nutností, bez literárských nároků se Holan obje-
vil ve zvláštní situaci: ač odvrácen od jevového světa, chce jej
nově spatřit v podobě, již nikdo dosud nezná. Nedůvěra jej
proto provází k samotnému prostředníku sdělení, ke slovu.
„Naplít na slova, jež přinesla slina škol!“ „Lidé! Ustálili vý-
znamy slov, mají placené tleskače...“ Holan má odpor k zme-
chanizovanému užívání slov, jímž se zastírají nejen odstíny,
ale samotný smysl jevů, smysl lidského bytí. Rozhodl se: „Budu
křížit slova...“ Tento proces začíná spájením příkré různoro-
dých slov („mák horečky“, „na kovadlině vody“) či konkrét a
abstrakt, vytvářením napětí mezi různými oblastmi („skvosty ne-
hybnosti“, „tančíme účastenství“, „horizontály rána“, „úplněk
ticha se sluchátkem luny“, „stahuje kůži bídnému světu“),
dále přiřazováním a vzájemným zřetězováním protikladných
významů („a mrtvé bytí v živém jsoucnu soch“, „ty ale kdybys
byla, nebylo by tě“, „k tobě se vzdalují“, „proč nevystoupíš
v nitro sestoupiv“, „nemám, však činím pokus ztráct“, „každá
zeleň překročila již práh svého lupenu a chodí uvnitř, v tem-
nu“) a tvorbou velmi umných konstrukcí z těchto i dalších po-
stupů ve větách deformované syntaxe. Také tam, kde je Hola-

nová věta vystavěna zdánlivě velmi jasně, je v podstatě zatížena neustálým odstiňováním významů, které nelze vždy sledovat tak, jako v následující ukázce, již chceme ilustrovat tendenci zapojit konkrétní do meditací abstraktní povahy:

Zvíře a vázo, strome, ptáku, ráme —
vždy vy, jež bytí oplodní a *mimo* jme!
My ale v mezivěčnu předstíráme,
jak zcela být, když skoro nevíme a téměř jsme.

Holanovo obrazné pojmenování udržuje neustálé napětí mezi logikou rozvíjejícího se obrazu a logikou zobrazovaného procesu, od něhož se obraz často vzdaluje, ale s nímž nikdy netrvalo nepřetrhává všechny svazky. Tento výklad se nám přiblíží pomocí několika veršů:

Cos mohla? Zmuchtat park až k plotu,
v němž suk, ten roubík v ústech dřeva,
dosud nevypad — a umlčet tak notu
neřestné starosti v soucitu, jež se hněvá.

Obě roviny se vzájemně těsně prolínají:

Ne nadlouho! Prst smrti rozpínavý skládá
sešitou hodinu, aby tě z těla svlék . . .
Tak ulicí jdou prázdné šaty, o které se hádá
s vypitou nicotou snědený náhrobek.

Důležité jsou názvy Holanových básní, které udávají základní akord, od něhož se metaforická výstavba textu vzdaluje, avšak jen proto, aby ho osvětlila v nových souvislostech a v překvapivých vztazích. Tato dostředivost a odstředivost Holanovy složitě obraznosti umožňuje vtisknout básni přesný řád a vytvořit zároveň celek bohatě odstíněných významů. Opíšeme zde dva příklady, odkazující jak na pól konkrétních jevů, tak na pól pojmů, aby bylo zřejmé, že Holan nezná v rozvíjení významového jádra výpovědi žádnou libovůli, improvizaci, náhodnost:

SMRT UMÍRAJÍCÍHO NA SADĚ

Mlčím vás, jabloně! A vítr oči vzdouvá
plachtoví víček v starost o dva sněhy,
před jejichž bělostí pohled mé krve couvá,
zapřen do rány něhy.

Ležím kříž odříkání. Umřít! A přec tu je
zachvění údivu, jež vlní dech můj v lem.
Podobně dar se ještě pohybuje
na citu přijatém.

V radostném smíření, že země všemu předcházela,
bys křídla obhájil, můj dech se zvedá teď, můj rod.
Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla —
k vám z lože sestupuji, přicházím — — A přece od.

SLUŽEBNOST

Jak kůrka chleba trpkne kůrka slova
Apollónova. Nelkej však tvůj hlas!
A zpívej znova, všechno znova,
dokud je čas.
Ty říkáš: ano, Bůh, ale že hyněš
pod trojpalcovým tlakem v člověku?
Netísň, neproplyneš
z osudu do osudu, z věků do věků.

Holanův nejvlastnější způsob tvorby je *meditace* (přemítání, hloubání), jejímž předmětem jsou vztahy povahy abstraktní. Básnická tvorba představuje soběstačný projev, v němž jsou všechny složky, které přímo odkazují k hmotné skutečnosti, silně deformovány. Báseň tedy není obrazným pojmenováním určitých okruhů jevů, ale obrazem svéprávného, umělého světa, v němž smyslové dojmy se stávají součástí abstraktních vztahů, abstraktní pojmy jsou opět zpředměťovány, obecný význam slov je oslaben nebo zrušen a nové významy jsou získávány z neobvyklých, často paradoxních spojení slov.

I po tomto konstatování ovšem zůstávají mnohá místa stále temnými, ale mnohá z nich si můžeme osvětlit pohledem do Holanova vývoje. Naše připomenutí některých básnických postupů bylo tedy spíše upozorněním na zvláštnost textu než výkladem cest, kterými se Vladimír Holan v třicátých letech bral.

Všimněme si nejprve názvů sbírek — Vanutí a Kamení, přicházíš . . . Už v nich je skryto rozpětí Holanovy tehdejší tvorby. Ono „vání“ chápe autor nejprve jako *účast* na „temnotách děje“, účast letmou, neurčující („mne nechej vát, jen vát“), nebo jako marné *pronikání* k skryté podstatě bytí: „Blaží nás výjevy, zlátňující z tajemna duše a těla. A přece jenom opona, jen opona se chvěla“ (Pláč symbolů, Vanutí). Ale dramatická je tlumena harmonizací, hojně básní je anaforickými začátky slok stylizováno jako „píseň“. Holan usiloval o plynulý sled představ, aniž zdůraznil jejich naléhavost a obecnou plat-

nost. Vanutí je vlastně osobním vyznáním, ve středu pozornosti je básníkův „zážitek“, mnohdy citová problematika, převtělená ovšem do podoby značně složitě.

V další sbírce Oblouk se autor obrací proti své minulosti: „Ba, téměř soulad hrozil rozporům. Leč samota nesnáší chránění...“ (podtrhl J. B.). Skutečně, Holanova samota se nestala únikem k harmonickým světům:

Znovu to oko nebes, rozdělené pod víčka
při slastných možnostech, jež zcitlivěly k tanci,
znovu ten cudný soulad... Ale nevyčká,
prose o disonanci.

Oblouk představuje posun od oblasti „pocitů“ do oblasti „procesů“, což s sebou přináší i větší míru abstraktnosti. Není zde již tak silné citové účasti jako dříve, zároveň se však Holanova poezie dramatičuje, myšlenkové i obrazné konstrukce jsou naléhavější. Za příklad můžeme volit nově pojatý starší motiv „plynutí“:

Jisti, že zadržíme tam, kde jakékoliv *míti*
přec nakonec si odchod vynutí,
nechceme uvěřit, že věčně jsme sám u pramene bytí,
tedy: jen odlučování a plynutí.

Útok proti „předstírání“, „jak zcela být, když skoro nevíme a téměř jsme“, děje se rozvinutím poznání, že „všechno tká vztah mezi tím a tím“. Holan se stal básníkem vztahů, které postupně přesáhnou přece jen úzce vymezenou oblast jeho samoty a znovu obrací pozornost básníka k reálnému světu. Z Holanovy lyriky nikdy nevymizelo slovo „víčka“, neboť nikdy nezmezila touha proniknout k dění, jež se pod nimi odehrává; objevuje se však také slovo „příprava“, prozrazující, že si autor uvědomuje dočasnost soudobého stavu i svého postoje a zároveň nutnost růstu k novým úkolům:

Zda uneseš je, považ: hrozny, oliva!
Pochyby proloudiv,
pod patou nic než mramor drolivý —

zda důkaz máš, že trpké proudy míz
zsládlý tobě v div?
Zda zašumíš: ach, včely, dívky, viz! /?/

Neznamená to ovšem, že by zmizela Holanova skepse, ta naopak právě nyní silí:

doznat, že bloudím hru z věčnosti v prozatím.
Hru, blud? ... Zdání a poznání se vyměňují

...
Neb oním, co by promluvílo nejjistěji,
toť nejmí méně místo v představě.

I skepse však podporovala básníka v úsilí rozklenout oblouk této poezie a na obou pólech znovu začít: rozšířit svůj umělý svět a zároveň i nově ověřit možnosti a meze tvůrčí aktivity. Kamení, přicházíš... je knihou „tlaku“, „tíže“, „tísne“, „naléhavosti“. Holan rozpoznal přicházející čas „služebnosti“ a vychází mu vstříc: „Přimhuř svá víčka, duše, chci drsněj viděti!“ (Zůstaň.) Neučinil žádný násilný obrat. Změnu svého zorného úhlu si totiž musel ověřit nejprve v té oblasti, jež mu byla dosud nejvlastnější — v abstraktní meditaci, tentokrát obzvláště složitě, takže se z básní těžko srozumitelných kombinací představ stávají někdy kryptogramy. Holan je důsledný i bezohledný: v době, která jej strhuje do sociálních konkrétních zápasů, jimiž je hluboce rozrušen, spěje k zobrazení svého vztahu k novým skutečnostem, svědčícím jak o dialektickém přístupu („to, co trvá, brání vzniku, vzniká jen, co není“), tak i o bázní z přilnutí k falešným vnějším jistotám, o pevném rozhodnutí „velce váhat“. Několik občanských témat, jež se u Holana poprvé objevila, představují organický článek ostatní tvorby, neboť i skutečnost sociální je viděna v souvislostech a vztazích, které se k ní úzce připínají:

Ó rudá nemožnosti chápat, zřít
jemnější barvy světa!
Jen jako hněv mne mohou pochopit
tep, mlčení i věta.

Ó žití, jehož příští, čistý vliv
zaclání zpětné otáčení —
změní jen krevní lázeň negativ
samovládného dění?

Spjat s vámi, s vámi napaden
kěz slyším zníti
v hromadných anténách, že ten, že ten,
kdo za plod měl vás, tvrdé jádro cítí!
/Španělským dělníkům/

Ukryvá se tedy v Holanových verších, podezříváných často ze schválně uměléosti a samoúčelné abstraktnosti, urputný, ne-

„Jaké zemětřesení nebes, a tedy:
jaká poezie...!“

Sbírka Kamení, přicházíš... nekončí již „modlitbou“ jako sbírky předcházející, nýbrž verši: „Leč tím, že pamatuje prostor za hrdinou, čas může být jen budoucí.“ O Holanovi převládalo mínění, že je naprosto vzdálen vši současnosti, zejména politickému zápasu, a tak zdánlivě naráz se objevil v roce 1938 básník vyložené politický, vášnivý pamfletik, neúprosný komentátor a soudce konkrétních dobových událostí. Tentokrát i cenzura snadno dešifrovala dosah jeho tvorby. Vyšla kniha Září 1938 (1938) — a cenzura zakázala její protějšek, sbírku Odpověď Francii (1938), vyšel fantasmagorický obraz prvních chvil okupačních Sen (1939) — a cenzura zakázala knihu o událostech, jež bezprostředně době okupace předcházely, Zpěv tříkrálový (1939).

Zajímá nás, v čem spočívá osobitost této Holanovy poezie, která v široké škále protifašistické lyriky let 1938—1939 zaujímá zvláštní, ba můžeme říci, že vedle Halasova Torza naděje nejvýznamnější postavení. „Bod varu závisí na tlaku,“ píše Holan. Ten „var“, toť jeho nenávisť k netečnosti člověka, k buržoaznímu parazitu, nenávisť zuřivá a zoufalá. „... česká buržoazie,“ čteme v deníku příznačně nazvaném Hadry, kosti, kůže z let 1938—1945, „kapitalisté i majitelé drobných vilek, agráři... různé druhy kanálí... mají strach. — Strach z bolševismu, jak by ne! Jsou to lidé ohební, přizpůsobiví, ba jaksi nesmrtelní... Obehnání tvrdostí srdce a ješitností, ukázněni netečnou a chytrou, protože hodně nesoucí samovazbou sobectví, stráží mladé životy hanebnými poklapy vždy přežilých morálek... Pilní a ustavičně zaměstnaní lidožroutskými čachry, dbalí jen svých smolných prstů, na které se všechno přilepí, nekoneční tito příživníci čekají jen na pašijový týden války, tedy na týden, kdy se otvírají poklady... A mysle na tyto mrchalidi, stávám se krutofilem.“ A tyto „mrchy“, jak je nazývá i v Lemurii, spatřil básník při práci v pomnichovské hysterii, v začátcích okupace:

A kolem buržoazní chátra,
už v nesvobodě svolna žít,
pátrala, jako trezor pátrá,
čím že ji ospravedlnit
a bez námah to nalézala.
Svrhla ji prostě, věků znalá,
na básníka a nutný lid.

Holan přenesl těžisko svého projevu zcela organicky k politickým událostem tenkrát, když se jeho samota — tváří v tvář národní tragédii — mohla zvrhnout v únik. Neváhá proto konfrontovat svou dřívější „zoufalou urputnost“ s aktivní, bojovně zaměřenou poezií. Ví, že touha po samovolném stvoření nového lidství je neuskutečnitelná, poznává, že „letecký útok snů“ nikdy nezboří „věk zoufalství a bídy“. Holanova poezie byla vždy poezií, která bránila ohroženého člověka, ohroženého vnějším nebo vnitřním tlakem, ale toto základní zaměření, jež bylo někdy tlumeno a sváděno až do končin odtažitého meditování, nachází teprve v bezprostřední autorově účasti na lidském osudu plně uplatnění. Neboť Holan poznal, že deformace lidství nabyla v měšťáctví a ve fašismu hrůzně podoby. Jestliže dříve toužil objevit „nahé vztahy“, nyní usiluje o spoluvytváření, formování skutečnosti „pro člověka“: „Co je to tvůrčí? Toť také to, co určí.“ V Holanových cyklech je proto kladen velký důraz na vůli, hrdinství, odpor, čin: „Kde se vůle zanechává, tam o poslední vůli běží.“ Neboť nejde již jen o zjištění vztahu, ale o jeho zhodnocení: „Vždyť vůle k svobodě se děje. Toť víc než vztah, toť pouta.“

Základní Holanova představa chaotické doby je velmi charakteristická: drama národa představuje jen součást dramatu světového („Mně nejde o cár domoviny“), ba samotnou předehru celé epochy srážek: „Neb v šesti dnech jsme ještě, které předcházely stvoření člověka.“ Nespokojuje se pouhou citovou účastí, dojetím, chce i nyní odestřít roušku dnů, uslyšet „budoucí zpěvy“, „o nichž víte, že jsou a teprve se dějí“. Už tehdy spatřil budoucnost v symbolu Spasské věže („Hodiny neúprosné bijí na Spasské věži“), nesoucí zdroj aktivity a hrdinství — naději:

Naděje, která světem vane,
neviditelnost nesouc mu,
skrže níž vše se okem stane,
jež pod víčkem jen pozná tmu,
by jinak jas tam lásku přívál,
společnou všem, jak Lenin sníval,
ten Laplace socialismu.

Z této základní představy *epochy lidstva*, do níž Holan promítá tragické *jedno dějství*, vyplývá také básníkova stylizace mluvčího jako neúprosného soudce, nemilosrdně měřícího mumraj doby, chaos a zločinnost řádem, perspektivou, cílem. „Co je to řád, není-li vnořen do hlubin solidarity?“, ptá se Holan, aby v bratrství, jež je mu víc než spoluúčast, sympatie, nalezl zárodek tak obtížně se rodícího budoucna. Monumentalizací básnického gesta („Sto let je nic, mně básníkovi. Povídám nic, a tedy: ber, kdo ber, můžeme počkat. Už teď mezi slovy *ne vy*,

kdos jiný stojí u kamer a natáčí...“), přenesením současných dějů do podoby bájí, mytů („hromují mythus mladý“) udržuje si Holan od událostí odstup, nutný k tomu, aby jeho soud, nenávisť, rozhořčení nepřamenily jen z bezprostředních pocitů účastníka, ale z poznání tvůrce, jenž vidí svou dobu uprostřed staletí a svou zem uprostřed kontinentů.

Tento rys Holanovy poezie se projevuje ve způsobu, jakým se zmocňuje nadčasového smyslu soudobých společenských konfliktů. Například noc, kdy byla provedena mobilizace, je u něho „nocí z Iliady“ („Taková noc, noc z Iliady, v níž stromy jdou a kráčí hory“), obraz okupace je plný bizarní obłudnosti („Z krysiho hnízda cválá jízda cejch vypalujíc na svůj sen. Na kroužcích nervů šlape pedál dech umrlčiny, který shledal celý ten mumraj lemurů dost připraveným pro nosovky...“). Holan dovedl vytvořit sled přesných názorných detailů, schopných čtenáři důvěrně přiblížit životní fakt, jenž se objevuje ve zcela určitě, jedinečné situaci, a meditací, komentářem, hodnocením zobecnit jeho význam. Například obrazy her „dětí uprchlíků“ z pohraničních oblastí vyúsťují k strohému příkazu — „nikdy nezapomenout“ (Zpěv tříkrálový), a obdobný motiv zachycuje stejným postupem v Září 1938:

Trakaře, staré diligence,
peřiny z kufrů vyvalené
(jak bělma obrů), suché věnce,
starci a ženy, vše se žene

podzimem tímto plným thují.
Kam? Odkud? Ohromení ptá se.
Do vlasti z vlasti emigrují
a zpátky zase, a zpátky zase.

Jindy detailní záběry, stylizované jako dokumentární záznam, prolínají se přímo do souvislostí, vytvářejících z předmětných obrazů symboly katastrofické doby („To, co by v rakvi součkem bylo, jak luna tvrdne nad městem...“; „Národy dupou... Zříš je pádit a čistit obě mísky vah, vah kupeckých, vah z trhu Litic... Nějaká kurva v mraku kytic punčošné v duchu počítá...“). Také Holanova metafora je budována na prolnutí několika představových okruhů a na jejich vzájemné korespondenci („Do oken sněžil prosinec... Tiskové chyby pulsu v spěchu krhavě škrtal inkoust svěc. Mráz krčil čiré čelo denní v klavírní výtah zešílení... Hrát měla vločka, slza, věc“; „Jak slimáci jsme stahovali citlivé růžky triedrů. A hlídky rozkročené v dáli utkvěly v onu hrůznou hru jak kolíčky na prádlo smrti...“; „Nalevo, stranou od baráků, ubohé lípy vaří thé na černý kašel vlaku, dušený v křivce protáhlé...“), uchovávající

si i nyní naprostou originalitu postřehu a fantazie („Městečku vítr vyčesává vši posledních už světů“). Holan také směřuje k radikálnímu rozšíření slovníku: nalézáme u něho slova z oborů vědních, slova cizí, slova ozračující fakta z technických oborů, prostě slova nezdomácnělá v básnickém projevu (akumulátory, vibrace, emulze, fetišizace atp.), navíc ještě uváděná v překvapivých spojeních („projekčním aparátem běsů...“, „čpěl jodem rubů úraz habrů...“, „cedí pulsy ve fantóm“, „pětillampovka smyslů pila instrumentaci rajských věť“ atp.). To vše svědčí o Holanově úsilí přesně zorganizovat vznešené i vbedné, hrdinské i ničemné, zákonité i nahodilé, konkrétní i všeobecné, časové i nadčasové v obsáhlý obraz složité, obłudné skutečnosti, jež je zachycena ve výjevech, vizích, dostávajících často téměř filmový spád.

Základní scénérii Holanových skladeb je noc. Jednou je to noc hrdinského zpěti, podruhé „grandiózní noc, vkročivší už do legend“, jejíž „zobludnělá nereálnost“ svědčí o šílenosti světa, potřetí noc s neúčastněnou lunou, tvořící pozadí fantastického mumraje, kdy nenastal „zánik ještě“, ale je „už bezživotí“. Právě takovéto scény fantómů a reálných skutečností umožnily Holanovi, aby rozehrál široce rozvětvené drama „srdci všech“. Velikost Holanova počívá také v tom, že při všem svém jazykovém experimentování je básníkem *přísného řádu a úzkostlivé přesnosti*. Není náhodné, že zvolil pro své cykly formu pravidelných slok, od prostých čtyřverší až po složité rýmované deseti-, třinácti- i čtrnáctiveršové útvary. Pro básníka je charakteristické nejen přesné komponování jednotlivých strof, ale stejně promyšlená kompozice celku. Lze si to ověřit například na Zpěvu tříkrálovém, skladbě věnované „památku mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“. Sedm nestejně rozlehlych částí poutá k sobě epický motiv: básníkově setkání s třemi nositeli „Naděje“, kteří prošli trojím bojištěm třicátých let — protiitalským zofalým bojem habešského národa, španělskou občanskou válkou, bezbřehým čínským utrpením. Vše se odehrává v noční scénérii („Fantómy dole mstivě bledly. Nad námi noc... Noc lidožrout...“), vystavěné na kontrastu tmy, hrůzy, bezpráví, lhotejnosti, zrady — a tajemného „kroku“, „jenž zná, co je skryto, zní ze všech míst budoucnem jist“. Druhý zpěv se odehrává v listopadovém čase, kdy děti uprchlíků se stávají konkrétní obžalobou buržoazního parazitismu; zde je již konkretizována skladba místně i časově. V tom pokračuje i třetí zpěv — prosincový —, v němž dochází k setkání. Už nyní je však předesláno, že nejde pouze o svědectví nebo o obžalobu, ale o *soud*:

Ale ti tři i já jsme znali,
co je to kout i řetěz pout.
Hierarchie strastí dbalí,
v předsmrtných rysech nesli soud...

Další tři části tvoří monology „tři Mágů, jdoucích pustým věkem na těžké cestě za člověkem, jenž se má teprv narodit...“: první monolog je založen na střetnutí „umělosti“ civilizace a samozřejmosti prostého citu, dětského údivu, druhý je intelektuální meditací španělského bojovníka, třetí je „nářek“ čínského „zestárlého havíře, rolníka, kuliho“. Závěrečnou část tvoří pak zpěv naděje, bratrství, solidarity. Od této pevné osnovy skladby může se pak básník vzdalovat svými meditacemi, v metaforických dějích, aniž tím zastře základní směřování díla, které je naopak odbočkami neustále obohacováno o nová pojetí i nové představy.

„Ó lidská srdce,
nedělitelný je celek vašich ruin...“

Mnohá charakteristika Holanovy poezie, kterou jsme nyní uvedli, vztahuje se i na další díla, jež básník v době okupace napsal (První testament, 1940, Tereška Planetová, 1942, Cesta mraku, 1945). Holan však tentokrát uskutečnil jeden z nejzávažnějších a neobyčejně inspirativních experimentů: v Prvním testamentu nechal promlouvat „hlasy různých zón“, tj. zachytil s dokumentární přesností útržky všedních, banálních rozhovorů z městské ulice (tato torza přímých hovorových promluv jsou začleněna do střídavě a obkročně rýmované strofy o třinácti verších ve čtyřstopých jambech) a situoval je do meditačního kontextu, postihujícího zcela protikladnou — fantasmagorickou atmosféru okupační:

Je slyšet hlasy různých zón:

„Co vás to nemá, spíše jaksi —“
 „Tak koukej přijít, na beton! —“
 „Úroky, to je...“ „Pozor, taxi!“
 „... od urknutí, jak přece víš.“
 „Samet? Kdepak! Vždyť ten se žehlí
 jen po rubu!“ — „Jó, když si lehli...“
 „Už nemaj?“ „Sbohem!“ „Na tři jehly,
 víc sotva, co?“ — „Když neslyšíš,
 tak poť mi tentonc...“ „K mojí pleti
 to skvěle jde, leč...“ „Nazdar, děti...“
 „... lesk na nose to dělá spíš.“
 „Noviny! Zvláštní vyd — —“...
 . . .

A tak to běží dokola
z animul hned ke korpuskulím...

Básnickovy odvážně vynalézané metafory mají opět úžasnou přesnost a názornost („Topinky ulic přetírané česnekem davu lehce čpi“; „zatímco zrak ve vlčím máku svých víček rád by vyvolal fotografické desky snění“), ale jsou zároveň těsně spjaty s úvahovým kontextem.

Přece však se ocitáme v jiných oblastech než dříve, kdy převládala útok, rej skutečností, který byl naléhavým varováním i hrozbou. Jistota, vnitřní ucelenost „soudce“, který je nad děním, vytvářela protiváhu rozdrobenosti, anarchičnosti vnějšku. První testament je však knihou jiné celistvosti, knihou návratu k dětství, k jinošské lásce, ale nikoliv snad knihou útěku. Holan o tom praví:

a nechci zpívat dětství snad,
nějaký návrat, únik z dneška!
Ne, jako ten, kdo žije ztěžka
a celý v ztracenosti mešká
a chce být chvíli kouzlem jat —
formuji dívčí fantóm mladý...

Nicméně je tím skladba posunuta novým směrem: ta cesta „tmou monumentálních hrůz“ míří do básnickova nitra, neboť zde je skryt „opak všeho, co z hrůzy světa víš“; teprve opětým návratem chce básník znovu „vysunout nad hladinu denní periskop jasnoživých chvil“. Holan prohlubuje jak své meditační úvahy o smyslu bytí, osudu, o poznání, o možnostech lidské aktivity, tak i obraz světa, ve kterém psi „větrí a vyjí zavile na očištkové duše v tísni...“ A musí s bolestí přiznat: „A trpkne kámen, trpknou sady... Všechno je Žalov, všude lkají...“ Toto přiznání ho žene k zoufalému hledání čistoty ztraceného dětství i „všesjednocujícího principu lásky“, a zároveň k poznání nesmyslnosti, krutosti osudu. Ztráta dětství znamená nabytí vědomí, a to nemůže být jiné než „vědomí strasti“.

Taková je i podstata Terešky Planetové, kde epický prvek již převládá. Holanův první rozvinutý příběh (dlouho připravovaný) má dvojí dějové pásmo: básník je přítomen smrti mladého chlapce a lékaře, s nímž se seznámil, mu vypravuje o své cudné, nikdy neprojevené lásce k dívce Terešce Planetové. I zde drtí osud — s nesmyslnou zbytečností — život, i zde je marná touha po čistotě a kráse. Autor dokázal sladit chmurnost kamenitého kraje bídy a utrpení, jenž tvoří pozadí příběhu („Kraj nemluvný, kraj kamenitý a do dřeně až bídou zřytý, kraj bez možností, ale kraj nucený stále tvrdší pěstí k slzám, jež mají lháti ráj“), s osudovou tragédií, vytvořit soulad mezi konkrétními zážitky a jejich nadosobní platností:

Vždy dopuštění slepě padne,
 slepecky táhnem slepou hrou,
 než řeknem: přivoň! — květ nám zvadne
 a osud — slepec zvůlí svou
 i srdci určí slepé metrum . . .
 A tak tu jsme hozeni větrům:
 loučenec v slzách s loučenkou.

Děj je interpretován jako objektivní proces, vypráví jej třetí osoba, která sama svůj projev hodnotí, a autor se uchyluje jednak k přímé charakteristice vyprávěče, jednak k meditaci, která sice potlačuje dějový spád, ale jedinečnost příběhu je jí zároveň neustále povyšována na obecně plané osudové drama.

Stejným symbolem je protkána báseň Cesta mraku, příběh kováře, jenž uvízl v léce života: „Trest určený už před vinou. Trest? Víc: toť kletba, ortel je to, už dávno před narozením vnesený nad tím a tím . . .“ Postava lékaře i postava samotářského velkého dítěte mají cosi společného. Jsou to sice bezbranní lidé, ale září z nich čistota smyslů i citů, jejich utrpení má v sobě heroismus, projevující se ne činem, nýbrž touhou, láskou, nenaplněnou družností. Tedy žádné předem dané konstrukce, ale živé postavy, modelované průběhem děje. Konkrétními lidskými osudy, v nichž absurdita, tragičnost a všednost je k nerozeznání, vytvořil Vladimír Holan bolestně podobností, úzce související s dobou válečných katastrof. Stal se tak spolutvůrcem moderní epiky, která opět zpětně působila na proměnu tradičního lyrického tvaru.

„Radost! Ona jest. Ona skutečně jest.
 Ona opravdu jest.“

Toto trochu údivné zjištění básníka „temného“, „chmurného“, stojí na počátku doby, kdy Holan poprvé spatřil „bratrství všejednocující“. Tehdy napsal rozsáhlejší básně, jimiž uzavřel jednu část svého díla (Dík Sovětskému svazu, 1945, Panychida, 1945), básně, které tvoří závěr válečných cyklů. Jestliže dříve byl upoután nemilosrdným osudem, přitahován lidským utrpením, nalezl nyní heroismus činu, onu nově zrozenou „radost“.

Ale příklon k epičnosti se dál vyhraňoval, nabýval nových podob. Holan opouští pravidelný verš, složitě organizovanou strofu, uchyluje se k silně prozaizovanému, volnému verši. Souvisí to s jeho úsilím o naprostou bezprostřednost, neliterárnost projevu. V roce 1947 vytvořil cyklus portrétů Rudoarmejci a v téže době napsal vyznání, které obsahuje jeden z klíčů k jeho básnické tvorbě: „ . . . údělem básníka a umělce — má-li nějaký úděl — jest osvobodovat . . . Koho? Člověka především.

Věci zároveň. A nejsou mi pouhými slovy slova tak drahá, jako například osud, důstojnost, láska a budoucnost . . . Snad se neholedbám, pravím-li, že mi vždycky šlo o jejich nejhlubší smysl a naplnění tohoto smyslu . . .“

Osvobodovat, dospět konečně ke člověku — toto jsou východiska Holanovy tvorby, usilující navázat co nejužší sepětí s poválečným světem. Holanovo hledání nového člověka se nedálo tentokrát v rovině vize či mythu, ale v rovině projevů, u nichž je zdůrazněna jejich autentičnost. Je to patrné zejména na souboru depatetizovaných vyprávění, záznamů, výjevů a rozmluv Rudoarmejci. Nepřímá i přímá charakteristika je přesně rozčleněna na celou plochu básně, a to tak, aby se postupně odkryla za všední reakcí, v nepředvídaném činu, v jedinečnosti citového hnutí, v útržku rozhovoru mnohotvárnost člověka, jeho bezprostřední, elementární vztah ke skutečnosti, spontánní vroucnost, schopnost objevů nových životních obsahů, aniž je racionalisticky zbavuje tajemství. „Po letech satanských příznaků byl jsem ohromen jeho vezdejší skutečností . . .“ — ale tento úžas a citový aspekt je tlumen, do popředí naopak vystupuje předmětnost, fakticita. Ve sbírce Tobě (1947) je tato tendence dále rozvedena. Vedle politických veršů, ód a apostrof jsou zde soustředěny reportážní záznamy nových skutečností, portréty (scény s dětmi tvoří jakýsi pendant k Rudoarmejcům) a výjevy. Holan často stylizuje své básně jako přímou promluvu („Viděl jsem“, „takto se svěčuje“, „povídá“ atp.) nositelů dějů anebo jako výpověď, u níž je zdůrazněna její hovorová nehledanost. Sděluje tak životní fakta, všední skutečnosti, údaje a jimi se chce propátrat k „onomu bezpečnému životu“, „jemuž se ponechává všechna bezprostřednost, všechna bezprostřednost zázraku a lásky“. Současně však z Holanových veršů nemizí ani absurdita existence člověka, která je viděna jako důsledek společenského vývoje („Je to šílené, co pravím, ale život byl takový“), ale zároveň jako důsledek samotného lidského bytí. V básni Na dvoře polikliniky je toto rozpětí vyjádřeno nejsouhrnněji a může proto být předznamenáním Holanovy další epické tvorby:

a musil jsem myslet na všechna srdce
 úporně i roztrpčeně bušící
 do zvětšelych závěsů naděje, naděje na laskavější
 budoucnost,
 která by nelhala, i kdyby měla pravdu.
 A musil jsem myslet na všechny lidi, lidi ztracené
 i žebrající
 i na ty, kteří už žebrot nemohou, unaveni jako ruka
 po válce,
 musil jsem myslet na bytosti, zapřené všemi
 dveřmi těch,

kteří mluví při jídle a kterým přišly nabídnouti
sošky plivníků,
nitě z panenských košil nebo zmrzlinu z dubnového
sněhu,
musil jsem myslet na ty, kteří se dorozumějí
s vrtohlavým hrobem jen v řeči nevěstek,
musil jsem myslet na všechny stále toužící a stále
zklamávané...

Sbírkou Příběhy (1963) a skladbou Noc s Hamletem (1964) dospěla Holanova tvorba epická k svému vrcholu. V Příbězích je opět zdůrazněna role vypravěče. Jen výjimečně jde o děj, do něhož se autor přímo nevměšuje, většinou je přítomen vyprávění někoho druhého anebo sám událost vypráví. Časté je setkání básníka s vypravěčem nebo několikerá setkání, z nichž je snován rámcem příběhu. Básníkova role, byť třeba stylizována jako pokorné a pozorné účastenství, je dominantní, neboť spojuje vlastně všechny příběhy, dává jim společný smysl. „Vidět sama sebe v nepřítomnosti sebe,“ píše Holan a na jiném místě čteme — „on, který má vždycky vyjít ze sebe, a přece milovat“. V Příbězích je zrušeno „vnitřní“ a „vnější“, vše existuje jen v prožitku vnímatele-básníka:

básníkovo prehlivé srdce
buší především v malých příhodách,
jeho soucit platí krvavým potem
za každý krejcarový osud,
a když na duši
volají věci nejjednodušší,
on už je u nich, s nimi, *věrný*...

Holan na počátku třicátých let napsal, že „bytí zdvojnásobuje se ohrožením“. Všechny postavy jeho příběhů jsou ohroženy a skutečnost je proto viděna spektrem bolesti: „neznalost života je neznalost bolesti“. Rodin hovořil kdysi o tom, jak skutečný umělec vždy naráží na „nezměrné nepoznatelné, které obklopuje ze všech stran maličkou oblast známého“: „Někteří umělci si na té přehradě strašlivě zraňují čelo...“ Holan je z nich. Největším tajemstvím je pro něho sám člověk, jeho osud, „nic je mu znalost událostí..., jde-li o poznání, pak je to poznání srdce“. A právě tato setkání s nekonečnou trpělivostí lidského soužení spojuje básníka s ostatními.

U Holana se objevují neustále dva typy „hrdinů“: vančurovský typ dělného člověka z jednoho kusu, neodtrženého od tvorby hodnot, a dívčí typ durychovsky pojaté čistoty, vnitřní krásy a neposkvrněnosti. Sedmdesátiletý stařec, vyprávějící

o svém otci, který vozil kámen ze Slivence na stavbu Národního divadla, a dvacetiletá služka, která „se prostě usmívala a rozdávala radost“, krasavice Dora Závětová a hajný Martin z Orle, řečený Suchoruký — to jsou Holanovy postavy. Jsou zpodobeny jako celistvé, vnitřně nelomené, ale jejich promluvy odhalují, že tito lidé vědí mnoho o krutosti a nesmyslnosti, nejednoznačnosti a propastnosti lidského bytí. A ti, co nehovoří, o nichž se vypráví, svým koncem tuto druhou rovinu demonstrovají. Holan často vytváří ústřední, rozhodující situaci, z níž se pak odvíjí děj; jindy je ústřední osou vzpomínka, někde je epický prvek jen pozadím rozvinuté meditace. Vždy však zůstává shodné východisko: na jedné straně je zde člověk, který touží uskutečnit své lidství (touží po lásce), na straně druhé se jeho sny bortí, místo života nastupuje živoření, ukončení existence — smrt. Ústřední linie příběhu, zpevňovaná návratnými motivy, refrény, paralelní stavbou, anaforami, je neustále provázena relativně samostatnými, s hlavním dějem jen volně spojenými odbočkami meditativního rázu. Sám Holan napsal: „Jaká přímá naléhavost a jaké odbočení!“ Ale tato „odbočení“ rozšiřují a ohledávají prostor, v němž se postavy pohybují; příběh je zbaven jakékoli žánrovitosti, je skutečností i symbolem, reálným svědectvím i básnickým podobenstvím. Odstředivá tendence vede až k osamostatnění jednotlivých částí, k aforismům a průpovědím: „Když kvete věšnost, záznak už klíčí“; „Nejlíp vidět věci zdaleka! řekl. Čím jemnější záclona, tím více prachu zachycuje!“; „Ale náš soucit nemá zkušenosti. Pouhý dojem: a uzavíráme úsudek, a věru ne silou zavírající se rány. Pouhá krajnost, a vylučujeme události a příběhy.“

Nelze zapomenout ani na dobu vzniku Příběhů a Noci s Hamletem, neboť byly psány zejména v letech 1948—1956, kdy Holan žil v tragickém osamění, o němž sám napsal tato slova: „Doba, kdy jsem psal Noc s Hamletem, byla pro mne nejkrutějšími lety mého života. Ve své šílené samotě měl jsem dobré uzemnění, abych přijal a prožil všechny tehdejší hrůzy. Byl by ovšem omyl chápat tuto báseň *pouze* jako výraz událostí jen tehdejších, neboť mně vždycky šlo jen o člověka a jeho drama vůbec, o jeho lidský úděl a neblahý osud, který žije za všech dob...“ Noc s Hamletem se od Příběhů liší svým meditačním charakterem a dialogickým, monologickým, tedy dramatickým základem; představuje souhrn Holanových úvah o smyslu lidské existence i o smyslu umělecké tvorby. Holan seskupuje do jedné časové a prostorové roviny historické realie a postavy, místně i časově od sebe velmi vzdálené, stírá jejich tradiční podobu, vytváří z nich postavy moderní tragédie člověka. Dosahuje tak neobyčejně složitého zvrstvení a postupování významů, bohatý sled obrazných pojmenování, přirovnání, osamostatněných rčení i relativně samostatných dějů.

Paralelně s lyrickoepickými cykly a příběhovou epikou vznikala Holanova lyrika, kterou autor — často dosti dlouho po době vzniku — shrnul do několika knih: Záhřmotí (1940), Bez názvu (1963; verše z let 1939—1942), Na postupu (1964; verše z let 1943—1948), Trialog (1964, obsahuje cykly Víno a Strach z let 1949—1954), Bolest (1966; verše z let 1949—1955), Na sotnách (1967; verše z let 1961—1965). Při bližším zkoumání bychom našli v Holanově lyrice obdobný vývoj, jaký jsme zjistili v předcházející kapitole. I zde je posléze pravidelný verš vytlačen veršem volným, i zde narůstá předmětnost obraznosti, i zde se básně mění ve formu úvahy, aforismu, rozvinutého paradoxu a složité konstrukce významů, i zde jde posléze o nejzákladnější otázky člověka, který se stále ptá po obsahu i smyslu svého existování. Holana nikdy neopustila hlodavá nedůvěra v pseudojistoty pozitivismu; fyzicky nenávidí buržoazní parazitismus zejména pro ony „jistoty“, dovolující bezpečný pohyb v určeném a určitém světě bez tajemství:

Lidé jsou tak určití sobectvím, že až mrazí,
a tak rozplizlí zvykem, že jsou si navzájem
neviditelní.

A v jiné básni píše:

spěchají spolykat profilové jevy bez daru zjevení
a s umrtvující důsledností se tedy zavalují
škraboškami,
nemají nikdy dost vlastnictví, mezníků a návyků
se žravou dychtivostí všechno vysvětlit...

Ale Holanův pohled se od let třicátých značně změnil. Sám o tom napsal: „I já užíval kdysi k zaklínání přimrazovacích formulí... glacialista...! Chápu však dnes, že to může být vyšlapaný schod, matčin náprstek nebo hrob, které tě strhnou s jazykových hor k tragické mluvě nějakého údolíčka — Marlowův Faust, téměř všemohoucí, po všech dívech a slastech odmitá vzdušné cesty, nechce jet už ani koňmo a touží jít po kousku jasně a utěšeně zeleně.“ Nikoli tedy pohled glaciální-ledový, ale přímé účastenství, které je nejčastěji naplněno bolestí (Holan dokonce mluví o „bolesti poznání“). Vedle meditací, přímo vyrůstajících ze skladu reálií, se nyní shledáváme se záběry jakýchsi torz reality, se zlomky jakoby vyrvanými z proudu dění a s „popisy“ situací často mezního charakteru. Středem Holanovy lyrické tvorby je dialekticky zřený motiv konečného a nekonečného, absolutního a dočasného

ho, úplného a torzovitého, mytického a historického, obecného a zvláštního, „přízraků“ a „skutečností“. Všechny jevy a dění směřují k člověku, který však marně hledá uprostřed nich střed a těžiště své bytosti. Úpornost, s jakou Holan stále znovu ověřuje jednotlivé postoje a reakce, je dokladem, že tento básník je stále fascinován zápasem bez konce a spočinutí, že si stále podřazuje trpké vědomí, že

Nikdy jsme nebyli zcela. My se jen podobali,
ale podobali se úplně.
Nyní, když začínáme být úhrnem,
zkoušíme sebe jenom jako část podoby,
kterou v budoucnu opustíme docela.
Čímpak se asi staneme?