

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

**Reprezentace skutečnosti v díle Vladimíra
Holana**

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Martin Dvořák

Studijní obor: ČJ-AJ

Ročník: třetí

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této práce. Souhlasím dále s tím, aby tutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby bakalářské práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé bakalářské práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských prací a systémem odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 28. dubna 2014

.....

Martin Dvořák

Můj hlavní dík patří především panu prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., jehož vedení mé práce bylo velice profesionální, přínosné a také inspirativní, ale stejnou měrou i velmi trpělivé a ochotné. Dále bych rád na tomto místě poděkoval svým dvěma kamarádům, Tomáši Pokornému, budoucímu historikovi umění, který mě dokázal vždy vyslechnout, když jsem měl starosti s touto prací a Kamilu Foitovi, jehož vhled básníka mě naučil dívat se nejen na poezii a umění, ale i na život, trochu jiným, ucelenějším a vnímavějším způsobem.

Anotace

V bakalářské práci se bude student zabývat motivickými strukturami v díle V. Holana, které odkazují k reprezentacím hmotných objektů neprostupnosti, skutečnosti, tíhy, temnoty atd., vytvářejících poetické universum básnickových děl. Tyto analýzy budou provedeny na reprezentativním vzorku textů z celého období básnickovy tvorby. Součástí práce bude kritická reflexe dosavadní literatury k tématu a bibliografie.

Annotation

In this bachelor thesis the student will be dealing with the motivic structures in the work of Vladimír Holan, which reference to the representations of substantial objects of impassableness, reality, heaviness, darkness etc. creating the poetics of poet's pieces of work. The analysis will be performed on a typical sample from the whole period of poet's production. The work will include the critical reflection of the secondary literature concerning with the topic and the bibliography.

Obsah

Úvod.....	6
1 Pojem <i>reprezentace</i> – metodologická část.....	7
2 <i>Tereзка Planetová</i>	9
2.1 Interpretace <i>Tereзky Planetové</i>	10
2.1.1 Lyrická výpověď <i>Tereзky Planetové</i>	12
2.1.2 Epický rámec <i>Tereзky Planetové</i> a jeho význam.....	16
2.2 Rétorika <i>Tereзky Planetové</i>	21
3 <i>Noc s Hamletem</i>	27
3.1 Interpretace <i>Noci s Hamletem</i>	28
3.1.1 <i>Plochy Noci s Hamletem</i>	29
Závěr	48
Bibliografie	51

Úvod

Poezie Vladimíra Holana je mi velmi blízká již několik let, od středoškolských studií. Její sugestivní verše a nesmírná myšlenková bohatost byly pro mne zjevením, které mě stále nepřestávalo fascinovat. Během mého vysokoškolského vzdělávání se mi neskutečně rozšířily obzory a znalosti nejen literárních dějin, ale i literární teorie a naučil jsem se na mnohé texty pohlížet jinak, především však pozorněji, v jiných hlubších měřítkách a se stále větší touhou po poznání a objevování nových možností jak číst a interpretovat literární dílo. Inspirací k napsání této práce mi byly tedy nejen samotné Holanovy verše, ale i dychtivost přistupovat k nim pokud možno vnímavěji a vědecktěji, s bedlivostí jak které básnické obrazy „fungují“, jak je možné je vyložit, rozplétat tu hutnou síť motivů, snažit se propátrat, jaké všechny myšlenky ta *holanovská* hmota slov může zahrnovat.

Pro účely této práce jsem si vybral dvě rozsáhlé Holanovy poémy, *Terezku Planetovou* a *Noc s Hamletem*. Postupným drobnočtením a snahou o co nejširší a nejrozmanitější úhly pohledu jsem si vypracoval své vlastní interpretace obou básnických skladeb a sekundární literaturu jsem pročetl až později, abych jí snad nebyl již během svého prvního čtení nějak negativně či nepříznivě ovlivněn. Mé vlastní „čtení“ se mi postupně jevilo být poněkud odlišným od „čtení“ ostatních Holanových vykladačů, proto svou práci ani zdaleka nepovažuji za kompilační soubor myšlenek jiných autorů. Nejen z této příčiny doufám nebude pro nikoho překvapením, že práce neobsahuje kapitolu popisující život a dílo autora, neboť by byla přesně oním pomyslným „dřívím“, které by se pouze „nosilo do lesa“.

1 Pojem reprezentace – metodologická část

Základní definici termínu *reprezentace* najdeme například v *Lexikonu teorie literatury a kultury*, která zní: „[...] pojem *r.* lze v nejširším slova smyslu definovat jako proces konstituování smyslu, během něhož hrají mimořádnou roli prvky reference a performance. Vytvářejí totiž víceznačnost a něco nového.“ (Trávníček & Holý, 2006, str. 670) Definovat *reprezentaci* jako proces je velmi široké pojetí, jehož základ je však jasně osvětlen jako přímo spojený s procesy odkazování a zastupování, čímž z pojmu můžeme jasně vyvodit jeho přímou náležitost k jazyku jakožto znakovému systému. Jak se v *Lexikonu* dočteme dále, *reprezentace* je také pojmem úzce spjatým s filozofií a jeho funkce se dotýká i jiných oborů, zejména estetiky a sémiotiky. „*R.* je vždy zobrazením něčeho/někoho něčím/někým pro něco/někoho¹.“ (Trávníček & Holý, 2006, str. 670)

Termín *reprezentace* je obsažen i ve *Slovníku novější literární teorie*, kde je psáno, že „[reprezentaci] lze chápat jako synonymum reference, v postmimetických teoriích nicméně vystupuje zřetelněji na povrch aspekt znovu-prezentace, znovuvytvoření referovaného předmětu, tedy re-prezentace.“ (Müller & Šidák, 2012, str. 436) Pojem *reprezentace* se může jevit i jako částečně analogický k pojmu *mimesis*. „*The English term 'representation' causes problems because it is so loaded. [...] Representation and mimesis have therefore become interchangeable notions in literary criticism, thus concealing the performative qualities through which the act of representation brings about something that hitherto did not exist as a given object.* [Anglický termín ‚reprezentace‘ způsobuje problémy, protože je významově tak nabitý. Reprezentace a *mimesis* se tak staly v literární vědě pojmy zaměnitelné a tedy skrývající performativní vlastnosti, které s sebou akt reprezentace nese skrze ztvárnění něčeho, co doposud ani neexistovalo jako předmět.]“ (Iser, 1987, str. 217) Co je však velmi důležité, Iser uznává skutečnost, že se *reprezentace* může rozvinout jen ve vědomí recipienta, a proto nepředstavuje *mimesis*, nýbrž performativní akt. (Trávníček & Holý, 2006, str. 671)

V českém prostředí literární vědy a teorie se pojmem *reprezentace* v současnosti hlouběji zabývají například Petr A. Bílek a Vladimír Papoušek. V jejich společně

¹ Myšlenku tohoto trojúhelníkového vztahu přebírá *Lexikon teorie literatury* z: Mitchel, W. J. T.: „Representation“, in: Lentricchia, Frank – McLaughlin, Thomas (eds.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press 1995

napsané knize *Cosmogonia* se v esejisticky napsané studii *Reprezentace: metafora, pojem či koncept?* Bílek zmiňuje, že „[termín reprezentace] nevznikl v rámci žádné koherentní metodologie [...]“ (Papoušek & Bílek, 2011, str. 28) Tento pojem je tedy nutné chápat jako filozofický problém, koncept, kterého se dá tedy užívat dokonce nejen v souvislosti s literaturou, ale i jinými uměleckými disciplínami.

Reprezentace tedy není pouhopouhou nápodobou čehosi skutečného, může totiž odkazovat i ke konceptům či neexistujícím věcem. Není ovšem samozřejmě možné vymezit, že může *reprezentace* fungovat pouze jedním či druhým způsobem. Nikdy se tohoto pojmu nedá užívat pouze jakožto odkazu na existující referenty tohoto světa, nebo pouze na myšlenkové entity. „[...] *reprezentace* neodkazuje pouze ke konkrétním entitám aktuálního světa, ale ani pouze ke konceptuálním a povýtce mentálním ‚obrazům světa‘; typ reprezentačního směřování se může v uměleckém díle průběžně měnit [...]“ (Papoušek & Bílek, 2011, str. 30) *Reprezentace* tak v literárních textech představují motivy, které odkazují jak na reálné objekty skutečného světa jako mohou být konkrétní lidé, místa atd., ale také na myšlenky, jevy mentálního charakteru, nebo dokonce i na motivy z jiných textů, na znaky z textu samého, nebo i na *reprezentace*, které již v textu reprezentací ztvárněny jsou, mohou utvářet i obraz něčeho dosud neexistujícího, což je onen performativní aspekt. Navíc, jak píše Bílek, *reprezentace* „může být [...] relevantní pro veškeré typy kulturních děl, tedy těch děl, v nichž je generován symbolický, ‚umělé‘ vytvářený význam,“ (Papoušek & Bílek, 2011, str. 28) což je v literárních dílech zřetel patrně nejdůležitější.

2 Tereška Planetová

Tereška Planetová vyšla poprvé v létě roku 1943 (napsána byla o rok dříve) a spadá tedy do období Holanovy válečné tvůrčí etapy. Od vydání jeho prvotiny *Blouznivý vějíř* uplynulo tehdy už necelých 17 let. Za tu dobu ušel básník dlouhou cestu, kdy jeho dílo mělo charakter, který se právě okolnostmi konce třicátých a následujících čtyřicátých let začal proměňovat a vyvrcholil v padesátých letech. Jedná se především o odklon čistě lyrické tvorby v epiku, nebo budeme-li přesnější, v lyrickou epiku.

Co se týče vydání Holanových lyricko-epických skladeb, souborně byly v minulosti vydány ve dvou lehce odlišných formách. Jeden zřetel je hledisko básnické sbírky jako takové, potom hovoříme o *Příbězích* vydaných v roce 1963.² Druhé hledisko se týká sebraných spisů Vladimíra Holana vydávaných nakladatelstvím Odeon, kdy tato tvorba vyšla taktéž pod názvem *Příběhy* jakožto sedmý svazek těchto spisů, ale neobsahovala rozsáhlou skladbu *Toskána*, která vyšla až ve svazku osmém, *Nokturnál*. Sedmý svazek Sebraných spisů Vladimíra Holana, vydaný roku 1970, už zahrnoval i autorovu epiku z válečných let. Přibyly skladby *První testament*, *Tereška Planetová* a *Cesta mraku*. Všechny tyto básně vznikaly průběžně od roku 1939 až do roku 1955, tedy 16 let.

Jako celek tvoří Holanovy *Příběhy* pozoruhodný soubor. Stále je zde obsažena základní motivika Holanovské metafyziky, tedy klasický rozpor života a smrti (který je však v básnickově pojetí třeba zúžit ve významově přesnější pojmy bytí a nebytí), nicoty, tíhy, lásky... Celkové Holanovo poetické univerzum je tu obsaženo, nicméně díky jejich epickému nádechu a jistému naračnímu vzorci, které tyto verše obsahují, jsou Holanovy texty snáze čitelnější a především tvoří jistou kulisu, na které Holan reprezentuje svá sdělení. „Základem tu sice je epický příběh (více nebo méně výrazný), dějová osnova; hlavním smyslem a důvodem však je to, co je za tím příběhem, kvůli čemu byl nalezen nebo vymyšlen.“ (Justl, 2010, str. 96) Stylisticky jsou tyto skladby charakteristické především postupnou prozaizací verše; tento proces a Holanův přístup ke tvorbě trval několik let. Druhým znakem *Příběhů* je samozřejmě jejich rozsah. Jednotlivé skladby čítají od několika desítek, až po stovky veršů.

² Tento soubor obsahoval poémy *Návrat*, *Prostě*, *Sbohem*, *Óda na radost*, *Nokturno*, *Pršelo*, *Zuzana v lázni*, *Martin z Orle*, *řečený Suchoruký*, *Smrt si jde pro básníka*, *Dopis*, *Útěk*, *Toskána*. Báseň *Útěk* byla později Holanem přejmenována na *Útěk do Egypta*. Pod tímto názvem je obsažena i v jeho sebraných spisech.

2.1 Interpretace *Terezky Planetové*

Terezka Planetová je skladba, která v sobě nese bohaté prvky epiky. To je především podmíněno skutečností, že děj v ní obsažený je podtrhován opakováním některých pasáží. Hlavním tropem je zde tedy paralelismus. Toto tvrzení se samozřejmě týká i jednotlivých reprezentací. Většina znaků a motivů zde obsažených postupně nabývá na větším a větším významu a mnohokrát se dostane i do sémantické antonymie.

Celá skladba je nápadná svou ponurostí, doléhavou tíhou lidského údělu a neradostnosti. Celková pochmurnost tohoto textu je naznačena hned v její expozici, která nás uvádí do končin, kde příběh začíná.

*Kraj nemluvný, kraj kamenitý
a do dřene až bídou zrytý,
kraj bez možností, ale kraj
nucený stále tvrdší pěstí
k slzám, jež mají lháti ráj, [...]*

(Holan, 2002, str. 57)

Tento potměšilý popis je v následující strofě ještě zesílen při zmínce o sadu se stromy, jež uschly zjara, což je motivem poměrně oxymóroním. Tyto stromy kácejí otec se synem a právě při porážení jednoho z nich dojde k nehodě, která přivádí synovi zranění, ze kterých ho přivolaný lékař už nedokáže vyléčit. Od tohoto poměrně jednoduchého uvedení posléze Holan rozehrává motivicky a myšlenkově široce bohatou škálu prvků, jejíž klimax v podstatě podtrhuje básníkův tehdejší pohled na život a jeho osudovost.

Francouzský bohemista Xavier Galmiche ve své Holanovské monografii uvádí, že první strofa a expozice básně je jakousi metaforickou narážkou na situaci v Československu v letech doby vzniku *Terezky Planetové*. Především motivy bídy a stále tvrdší pěstí jsou pro něj hlavními oporami pro toto tvrzení. „*Tuto první strofu je tedy možné považovat za jakousi úvodní úmluvu, za upozornění čtenáře, aby četl mezi řádky a dešifroval, co je v textu pouze naznačeno.*“ (Galmiche, 2012, str. 133) Toto mínění zcela jistě má svůj základ, Holan v době okupace nacistickým Německem napsal

několik básní, které bezprostředně reagovaly na události v Mnichově a následky osudného podepsání Mnichovské dohody.³ Nicméně zbytek *Terezky Planetové* už v sobě tyto prvky nenese (jak bude objasněno níže v celé interpretaci). Pokud Holan opravdu zamýšlel v expozici naznačit jako místo odehrávání se skladby v Protektorátu Čechy a Morava, dále již tento element nerozvíjel a tedy je Galmichova teze pro celkovou interpretaci více nepodstatná, spíše jen doplňková.

Terezka Planetová je lyricko-epickou básní, jádro epické složky představují dvě příběhové linky, vzájemně velmi jemně propletené, přesto však samostatné. První linkou je osud dvacetiletého Štěpána, sraženého kmenem a poté pomalu umírajícího. Druhou linkou je životní příběh venkovského lékaře, který svou dramatickou životní pouť líčí vypravěči samotné skladby. Jako onoho vypravěče můžeme označovat pravděpodobně samotného Holana, který se takto vtělil do vnějšího pozorovatele a posluchače obou životních tragédií, jež se v *Terezce Planetové* odehrávají. Vladimír Justl v *Životopise Vladimíra Holana*⁴ zmiňuje svědectví Bohumila Macha o inspiračním zdroji⁵ pro tuto skladbu: „Úvodní strofy poémy byly inspirovány básníkovou návštěvou v Dolních Počernicích na podzim dvačtyřicátého roku. [...] A zatímco dva Vladimírové (Holan a Kadlec) procházeli se kolem pískovcového lomu za počernickým hřbitovem, ve starém zámeckém parku došlo k lidské tragédii. Starý Lukšan se synem Stanislavem poráželi starý kmen, pamatující snad pobělohorského pána Kapra z Kapersteina... Padající strom zasáhl dvacetiletého Standu. A jeho jméno básník navěky zaklel do své sbírky o Terezce Planetové jako Štěpu.“ (Holan, 1988, str. 384) Holan sám se tedy s největší pravděpodobností do role pozorovatele stylizoval:

[...] on lékař a já ničí host.

(Holan, 2002, str. 59)

³ Tato díla vyšla v Holanových sebraných spisech v šestém svazku nazvaném *Dokumenty*. Vyjma tvorby reagující na Mnichov a okupaci, jsou zde i básně oslavující osvobození Rudou armádou.

⁴ Tento životopis Justl sepsal jako součást pro závěrečný svazek posledního svazku Holanových sebraných spisů pod záštitou nakladatelství Odeon. Samostatně tato práce dosud nikde nebyla vydána.

⁵ Samotný text *Terezky Planetové* Holan doplnil ještě poznámkou, že podnětem k básni byla črta Leoše Janáčka nazvaná *Moje děvče z Tater*, otištěná v Lidových novinách 1. dubna 1927. Inspirace tedy byly autorovi dvě.

Co určuje hlavní význam *Terezy Planetové* je právě příběh lékaře, nebo přesněji řečeno „její“ monologická část objasňující pohled na život této žalostné postavy. Velmi často se o tomto Holanově textu mluví velmi zjednodušeně jako o milostném příběhu nenaplněné lásky, nevyjeveného citu, neprožitého citového vzplanutí. Například Vladimír Křivánek uvádí: „[...] *elegie nad pomíjející krásou a zmarněnou, neprožitou láskou* [...]“ (Křivánek, 2010, str. 92) Podobného příměru užívá i Vladimír Justl: „[...] *velký milostný příběh par excellence* [...]“ (Justl, 2010, str. 76) Takovéto zjednodušení globální podstaty tohoto díla je přinejmenším nedorozuměním. Motiv lásky je všudypřítomný v mnoha podobách takřka v celé Holanově tvorbě, tvoří významnou linii v jeho poezii i v jeho prózách a bere na sebe mnohoznačnou podobu. V *Tereze Planetové* nicméně láska netvoří výchozí jádro celkové její výpovědi a funkce lásky je zde pouze okrajová, ne-li dokonce jen pomocná.

S přihlédnutím ke komplikované výstavbě textu je žádoucí prvek, který hledáme, jemně ukryt ve spleti lékařova monologu až téměř v samém závěru a své hlavní úlohy nabývá v podstatě až zpětně.

*Život!... Je to vždy něco z výše
vnuceného, ba náplň spíše
než organicky vyrostlá
plnost... Vždy proto nesouladný,
že naší vůle málo dbá...
Nenarodili jsme se žádný
dobrovolně... Jdeš, krátce byv,
z hřbitovních malin na výzvědy...*

(Holan, 2002, str. 76)

Opustíme-li na chvíli předcházející pasáž o lékařově setkání s Terezkou a zaměříme-li se na tato slova, poznáme, že náhle Holan mění celkový ráz textu. Náhle jakoby epika přestala hrát svou úlohu a tato strofa by byla kratším několikaverším, přímo moudrem. Vztah k životu jako k něčemu absolutně transcendentálnímu byl pro Holana vždy příznačný, zde ovšem nabývá příliš konkrétního tvaru, přesto ve formě

podobenství. Podobenství proto, jelikož neodpovídá na žádné otázky, básník se na nic neptá, pouze konstatuje, a to realitu značně znepokojivou. Přiznává, že život je cosi z výše, ale co je onou výší není ani náznakem transparentní, záměrem je zde patrně především nemluvit o Bohu, pouze o životě samotném a co jím ve skutečnosti je. Život je podle Holana nedobrovolný a tudíž ho nikdo z nás nemá v rukou, je to „vnucená náplň.“

Verše věnující se hřbitovním malinám jsou obzvláště pozoruhodné, zejména kvůli spojení motivů existence a jakýchsi výzvěd. Interpretace těchto veršů může být samozřejmě mnohoznačná, nicméně spojení hřbitovních malin (jasně konotujících smrt) s životem, jakožto krátkou výzvědnou „misí“ je úchvatnou metaforou jakési cyklické smrti před životem. Bytí samo o sobě vždy končí skolem, Holan ale naznačuje něco opačného, že smrtí (hřbitovem) něco začíná a ony výzvědy jsou až samotným životem. Tyto protipóly nejsou v celé poémě nijak ojedinělé, vzpomeňme na začátek celého textu, na druhou strofu, na verše o stromech, jež uschly s jary. I tam byla v jednom okamžiku smrt spojena s životem protichůdnými znaky; místo aby sad začal s příchodem jara kvést, seschl, a to dokonce natolik, že musel být poražen. Následná smrt dvacetiletého mladíka, člověka, jenž má celý život před sebou, jen podtrhuje tento motiv.

Holan se po lékařově dovyprávění vrací zpět do vypravěčovy současnosti, ke dni, kdy byl svědkem oné nehody. Po noci je opět ráno a hoch je stále naživu, umírá pomalu a dlouho. Ač konec skladby, Holan se veršově navrácí zpětně k jejímu začátku; šestá strofa od konce je téměř slovo od slova stejná jako sloka první, je zahájen nový cyklus, nebo jinými slovy, cyklus se opakuje. Právě tehdy Holan prohlubuje, co bylo řečeno několik strof předtím o životě, nikoliv už však slovy lékaře, ale už přímo slovy svého alter ega.

*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, hození větrům:*

loučenec v slzách s loučenkou.“

(Holan, 2002, str. 79)

Vladimír Křivánek se ve své práci o Holanovi zmiňuje o signifikantním motivu slepoty, který je zde opravdu silným hybatelem (Křivánek, 2010, str. 93). Slepé dopuštění, slepá hra, obzvláště však osud metaforizován jako slepec. Nejen, že život sám je hrou a ještě ke všemu slepou, ale dokonce i životní předurčení, tedy osud, který Holan vůbec nevylučuje (naopak ho zde explicitně udává jako nedílnou součást bytí), osud sám je slepý a navíc bezohledně uplatňuje svoji vůli, čímž určuje srdci slepé metrum. Srdeční tep jakožto základní biologický proces, synestézován jako slepý, tak nese velmi tragický příznak. Devaluje život samotný na kriticky nízkou hodnotu, o to více ve spojení s dříve zmiňovanou organicky vyrostlou plností (Holan, 2002, str. 76), která vlastně v bytí podle Holana chybí. Základní životní pochod existence v hmotné podobě je bezvýznamným stejně tak, jako život duchovní, ruku v ruce s osudem, předem předurčujícím onu slepotu táhnoucí se v našem bytí.

V další (předposlední) strofě vyprávěč ještě stále přemítá nad bytím a rozvíjí svou meditaci.

*A zdrží-li nás los náš chvíli,
neděje se tak bez násilí:
hostitel umí přibodnout
vidličkou ruku hosta, který
od stolu vstává změnit kout...
Zed' žalární máš všemi směry...
Nevěřím tedy úsměvům
na tváři mrtvých... Všechno mýlí...
Smrt dvojsmyslně klíčem kvílí...
Odmyká? Zamkla? Který dům?“*

(Holan, 2002, str. 79)

Zde jsou osvětleny další aspekty, které považuje vyprávěč (Holan) za nedílné součásti a esence bytí. Délka života je zcela nejasná, nadto je dána jakýmsi losem

a dokonce i za takovou věc, kterou člověk nemůže jakýmkoliv způsobem ovlivnit a nemá ji ve své moci, se musí platit. Smrt před životem, život sám, i smrt po životě (jako přirozená součást života), to vše už zde Holan metaforizuje jako bytí ve formě hosta a osud, určující co nás očekává, je hostitelem, který ubližuje při každé snaze náš osud změnit. Nazírat na hostitele přímo jako na osud může být odvážné, pojetí osudu je zde spíše deduktivní, podstata tohoto motivu je však v každém případě zastupována jako jakási anonymní síla (v žádném případě Bůh) mající nad živoucími bytostmi absolutní moc. Onen hostitel je zde patrně opravdu reprezentací osudu. Zvůle osudu-slepce je pak daleko přesnější označení pro tuto anonymní sílu, než pouze transparentní pojmenování osudu samotného.

Velmi podobně, nebo dokonce zcela stejně, pak můžeme brát i motivy zdi a koutu, kdy kout může být buď pouze jiné, z naší vůle námi řízené určení našich životních cest a míst, kam patříme nebo chceme patřit, odklon od toho co je nám předurčeno, což nám zvůle osudu nedovolí zvrátit; zed' je pak žalářem, nerozbitnou hmotnou strukturou, nezničitelnou překážkou naší vlastní vůle, našeho chtění. Podstatně doléhající a skličující je pak tato skutečnost po přečtení veršů o úsměvech na tvářích mrtvých, kterým vypravěč nevěří, neboť „všechno mýlí.“ Motiv koutu náhle může být brán nejen jako vzepření se vůli osudu, ale dokonce i jako podobenství samotné smrti, která není žádným vysvobozením z útrap životní marnosti, a tedy úsměv na tvářích mrtvých je falešný, nebo nevědomý. Smrt je pak ve své konečné podstatě ukrutnou nejistotou, když nevíme, kam vede, zdali něco odemyká nebo zamyká, zdali je opravdovým koncem, nebo pouze jedním článkem v návazném řetězu života a smrti, nikdy nekončícím.

Tato možnost a dualita je v *Terezce Planetové* naznačena vícekrát a to dokonce paralelně. Uved'me třeba část expozice, kdy otec se synem kácejí sad.

[...] těch stromů prodlévavý pád.

Ticho a pád a pád a ticho

pro všechno prchající snad...

Ach, vedly si tak sudolicho, [...]

(Holan, 2002, str. 58)

Sudolichý pád stromů tak příznačně předzvěstující synovu nehodu a její následky v poslední části skladby.

A uvnitř chýše... nic než ticho.

A pouze matka sudolicho

bila se v koutě do prsou - - -

(Holan, 2002, str. 79)

Je nutné si uvědomit, že přestože výše uvedená interpretace se opírá o výpovědi dvou postav textu *Terežky Planetové*, autor je Vladimír Holan sám. Všechny lyrické výpovědi, vypravěče i venkovského lékaře, tvoří jednu entitu, souvislou a naplněnou epickým rámcem celé poémy. „V Terežce Planetové to sice vypadá tak, že lékař se spíše projevuje jako ‚odborník‘ na život, zatímco básník jako ‚odborník‘ na smrt, ale v podstatě by si mohli oba své výroky vyměnit: jejich sentence jsou komplementární, jako by je vyslovovala jedna a táž ústa [...]“ (Opelík, 2004, str. 68) Těmi ústy, která zmiňuje Jiří Opelík, jsou samozřejmě ústa Vladimíra Holana.

Vrátíme-li se k na začátku uvedené citaci Vladimíra Justla o tom, že hlavním smyslem Holanovy epiky není příběh sám, ale to, co je za ním, pak zde je tato teze naplněna beze zbytku. Básníkův úzkostlivý a obtížně rozluštitelný sled myšlenek a vyjadřovacích prostředků nakonec vyústí v jakýsi myšlenkový kumulus o víře a přesvědčení ve všudypřítomnou fatalitu, v nezvratitelnou zvůli vyššího nepojmenovatelného osudu-slepce a v lidské neschopnosti se takovému údělu vzepřít. A tato nezpůsobnost je pokaždé, když se jí jedinec pokusí oponovat, hořkou měrou potrestána. Ona fatalita jest zároveň a především sudbou.

2.1.2 Epický rámeček *Terežky Planetové* a jeho význam

Doted' jsme se převážně věnovali závěrečnému úseku *Terežky Planetové*, její podstatě tak, jak ji Holan zamýšlel. Nicméně tato substance tvoří jen drobnou část z několikasetveršového textu. Jak již bylo řečeno, celá skladba je lyrickou-epickou. Pro úplné uchopení této skladby je tedy důležité vzít ohled i na epický rámeček textu. Ten byl dosud v této práci poněkud upozaděný, jeho opodstatnění je však důležité neopomenout. Právě ona příběhová linka venkovského lékaře potvrzuje a dokládá myšlenkovou podstatu celého textu.

Doktorův životní úděl sám o sobě byl definován již v samém počátku jeho nočního (patrně nikoliv náhodou nočního ⁶) monologu při zmínce o jeho rodné vsi:

„Podivná ves... Nač vzpomínat?

Co všechno valila by vlna!:

vybraná muka, úmyslná,

i ta, jež úděl seslal rád,

a pomíjení, které mění

jediná stálost: utrpení,

stálost, kde všechno pomíjí,

zaťatá, přesná, osudová

jak čísla v astrologii,

jediná stálost věčně nová,

důvěrně věrná jednota,

která nás mate, halí v mračna,

neboť je vždy mnohoznačná

a k notě zní jak nenota...“

(Holan, 2002, str. 63)

Slovo osud je zde jasně zmíněno a vše se od něj odvíjí. Osudovým je zde utrpení, které jest stálostí, která proměňuje utrpení a muka. Holan zde dokonce používá příměru k astrologii, k esoterické nauce o předvídání životních událostí na základě matematických výpočtů z předem daných vzorců, jejichž jedinou proměnnou je datum narození jedince. Nejedná se však o uznání astrologie jako vědy, jedná se zde o analogii, že ono utrpení je stálostí osudovou, jako právě čísla v astrologických schématech. Utrpení je zároveň stálostí věčně novou, protože je mnohoznačné, což lze chápat pouze jako vyjádření širokého spektra všech možných způsobů, jakými se utrpení projevuje (zvláště je-li osudové, zaťaté, přesné).

⁶ Je známo, že pro Holana byla nejdůležitější a zároveň nejoblíbenější část dne noc. V noci se velmi často odehrávají stěžejní události jeho děl.

Lékař o této strasti mluví jako o prvotní podmínce, jež byla v jeho životě určující a prvořadá, byla všudypřítomnou již od jeho narození. Jeho chlapecká léta byla poznamenána smrtí otce, požárem domova a sestřinou sebevraždou. Zajímavostí je, že všechny tyto tragické události jsou navíc přímo i nepřímo spojeny s vodním živlem. Sestra se dobrovolně utopila v řece, o otcově smrti je řečeno hádankovitě, že se taktéž utopil a grunt vyhořel po úderu blesku za silné bouře. Především spojení ohně a vody, dvou elementárních protipólů, tvoří zcela zvýrazněnou bezvýchodnost onoho mnohoznačného utrpení.⁷ Na všechny tyto strasti navazuje lékař přiznáním si jich a překvapujícím smířením s onou neidentifikovatelnou hybnou silou, jenž uvádí vše do trýzně a depresivních impresí:

*„A že jsem nedbal neskutečna,
stejně se tenkrát vedlo i mně.
Vše, co mi k žití padlo z věčna,
bylo mi rmutem plným tmy,
i mumlal jsem si v chvíli steré:
Nevím, kdo bohům prádlo pere,
však špínu z něho pijem my...“*

(Holan, 2002, str. 65)

Následné potulování po světě přivedlo lékaře až k Terezce. Díky názvu celé skladby je samotné objevení se Terezky zadrženou dějovou informací, její jméno se poprvé objevuje až zhruba v polovině celé poémy.

Tím, co tato dívka v celé básni představuje, je jasné světlo ve tmě. Lékař je jí uhranut (do konce života), protože představuje dokonalý kontrast a opak všeho temného, co ve svém dosavadním životě prožil a viděl. Vzhledem ke všem útrapám a jejich přijetí je náhlé vzplanutí lásky zcela neočekávané a v rozporu s vlastním nedobrovolným přesvědčením o bezvýchodnosti. Terezka reprezentuje vzepření se beznadějí všemi svými vlastnostmi. Nejvíce to patrně dokládá její čistota a panenství; ve světě poezie dvě naprostá synonyma a vděčné výrazy.

⁷ Jen okrajově by bylo vhodné zde zmínit, že Holan trpěl pyrofobií.

V Holanově poezii byly motivy sexuality velmi časté a nevyhnula se jim ani *Tereзка Planetová*, přestože zdánlivě tam na první pohled takový námět vůbec není obsažen.

„[...] *Dosavad*

*zřím, jak tam různé dívky žily,
ty, jež až dosud přeskočily
jalovec chytrým vzletem svým;
jiné smích loňský oplakaly,
ty s okýnkem už rozbitým,
ty, které usouzeně znaly,
jak bezohledný bývá sen,
a jiné, které nepokývly,
nadzdvihly závoj a pak plivly...“*

(Holan, 2002, str. 71)

Veškeré tyto verše v sobě mají všechen punc mladosti a dospívání, spojen s čerstvě se urodivším a pomalu si uvědoměným vlastním sexuálním já, a to jak se zachováním své nevinosti (i když s plivnutím do tváře svému ženichu v poslední chvíli před utvrzením svatebního závazku), tak i se strohým dopuštěním ke ztrátě vlastní počestnosti (jak jinak chápat rozbité okýnko a oplakávání loňských sněhů v tomto kontextu).

Tereзка je ovšem uhrančivá proto, že tyto pochybnosti o její osobě nejsou na místě. Lékařovo ohromení nepramení pouze z vědomí Terežčiny čistoty a nevinosti. Možná je v ní skryt pouze prvopočátek onoho úžasu, ten ale velmi plynule přechází v lásku. Jak příběh pokračuje, ohromení nad dívkou v lékaři stále jen sílí. Dokonce někdy převažuje dojem jakéhosi zbožštění. Tyto pocity jsou patrně zesíleny i krajem, ve kterém Tereзка žije a kam se lékař dostal pouhou náhodou. Aniž by tato krajina byla nějak pojmenována, výrazy jako vinice, slavík, lidové hudební nástroje, či období žní mají svou pozitivní povahu a převážná část dějové linky zabývající se Terezkou má charakter kladný.

Lékař svůj cit k dívce nevyjevil a posléze se opět navrátil k vandrovnímu stylu života. Jeho rozpolcenost a nerozhodnost vedou nakonec k tomu, že prchá a hybnou silou jeho života se stává pouze zoufalství.

*„Ale když osud ponižuje
bez viny slabé, dáš se k nim.“*

(Holan, 2002, str. 76)

Na tento konec vyprávění plynule navazují strofy, které v této práci byly již interpretovány.

Nyní se dostaneme k úplnému závěru celé básně, k poslední strofě, která tvoří klimax skladby a na které můžeme nejlépe uchopit opodstatnění celého jejího výkladu a smyslu.

*Týž den dumaje o údělu
Terezky v nesmrtelném pelu –
dál zpovídal jsem staříka...
„Terezka? Terez Planetová?“
řek jako ten, kdo naříká:
„Tak po třiceti letech znova
já kdekoho se na ni ptal,
když vrátil jsem se na vinice,
však nikdo už, ach, nikdo více
ji nepamatoval - - -“*

(Holan, 2002, str. 80)

Jak již bylo řečeno, tato sloka je gradací celé poémy, nikoliv pouze strofy obsahující ono „poselství“ o lidském osudu jakožto nezaměnitelném údělu našeho bytí. Proč tomu tak je, je velmi dobrou otázkou. Předchozí strofou vlastně mohla být celá skladba ukončená a stále by její význam, nebo jinými slovy, její sdělení, bylo *de facto* neporušené. Pokud bychom takový závěr přijali, posledních deset veršů *Terezky Planetové* by byly tedy jaksi nadrámcovou pasáží. Nicméně není tomu tak.

Jak již bylo řečeno, hlavní myšlenka o fatalitě, která byla vyjevena výpověďmi obou hlavních protagonistů, je esenciální. Vzhledem k epickému rázu celé básně reprezentuje lékařův návrat (po třiceti letech) do Terezčina kraje akt vzepření se osudu, akt, který je dokonce jakousi vzpourou vůči přesvědčení samotného doktora, neboť několikrát vyjevil svou myšlenku nad zoufalým smířením se s těžkostmi, kterými byl celý jeho život prostoupen. Pokusil se tedy navrátit se k dávné lásce, ale nejen, že ta už tam nežije, dokonce už ani není nikoho, kdo by ji pamatoval. Holan nám dokonce zatajuje, zdali je dívka vůbec naživu, či ne. Poslední sloku je tedy třeba chápat jako sloku, která absolutně a definitivně potvrzuje motiv osudovosti v celé její šíři, jak byla podána samotným vypravěčem a především lékařem.

Pro Holanovu poetiku je tato skutečnost zcela určující. Cyklické navracení se tíživých a úzkostných životních situací má samozřejmě negativní povahu. Světlý bod, který v této skladbě Tereška Planetová představuje, je v závěru přepólován v univerzální příklad jakéhosi trestu za vzepření se osudu-slepce. Lékař nebyl schopen pomoci sám sobě se svým citem stejně tak, jako nedokázal odvrátit smrt mladého Štěpána.

Celý tento opus je v profilu Holanovy poezie vskutku pozoruhodným. Pomineme-li skladbu *První testament*, byla *Tereška Planetová* jeho nejrozsáhlejší básní, kterou do té doby napsal. Je možné pokládat ji za jeho do té doby básnický nejucelenější a nejlépe vyjádřenou myšlenku jeho pohledu na život a potažmo i smrt. Hlavním argumentem pro toto mínění je především idea, že Holan se sebeprojektoval do role vypravěče a jako takový všechna podstatná tvrzení lékaře nejen že přijímal, ale dokonce meditativně dále rozváděl hlubokou básnickou symbolikou.

2.2 Rétorika *Terešky Planetové*

Jakým způsobem k nám vlastně *Tereška Planetová* promlouvá a jakými způsoby v ní Holan reprezentoval skutečnosti všední i nevšední, je otázka hodná hlubšího zájmu. Pro detailnější a jemnější pochopení tohoto textu je nezbytné se občas pozastavit nad soustavou Holanovy hmoty slov.

„Nejpodezřelejší“ strukturou je patrně pasáž z lékařova vyprávění obsahující 28 veršů nápadně připomínajících charakter lidových a folklórních písní. Holan je zde použil pro užší přiblížení kraje, ze kterého Tereška pochází. Během pracování na poli

zpívají chlapci a dívky jakousi píseň, která se k lékaři nese z dále. Tento průnik vlivu lidové písně do Holanovy poetiky je dosti vzácný. Nepřekvapuje ovšem v takové míře, jak by se mohlo zdát. V roce 1938 vyšel v nakladatelství Melantrich výbor z lidové poezie nazvaný *Láska a smrt*. Upořádali jej Holan spolu s Františkem Halasem. V doslovu k vydání z roku 1984 Jiří Opelík píše: „*Jak bylo hodno básníka vždy hrajícího ‚vysokou hru‘, uchýlil se Holan ve vývojovém okamžiku, jenž popíral smysluplnost ohlasové poezie, právě k ohlasu.*“ (Holan & Halas, 1984, str. 240) Oním okamžikem, jenž Opelík zmiňuje, samozřejmě není nic jiného, než narážka na temná léta válečného konfliktu. Že by však hlavní pohnutkou pro napsání těchto pseudo-lidových veršů byla Holanovi 2. světová válka, se nejeví jako úplně pravděpodobné. Vzhledem k bezútešné povaze celé skladby by to byl záměr vyvolávající spíše opačné dojmy, než pocit národní hrdosti a vzplanutí vůči okupačnímu bezpráví. Poněkud střízlivějším důvodem se jeví patrně autorská invence k stylisticky vytríbenější a bohatší tvárnosti skladby. Vyvolávat pocit národní hrdosti v básni, jejímž jádrem je nezvratitelná osudovost a zoufalé slepé plahočení životem nejde úplně dobře dohromady a Holan by si toho musel být vědom.

Xavier Galmiche připisuje tuto scénu lidového zpěvu k prostředku vytvoření atmosféry magického obřadu, a tedy zasazení Terezky do světa ovládaného zákony ročních období, připisujíc jí povahu pohanského rázu. (Galmiche, 2012, str. 137) Toto vysvětlení se může zdát jako diskutabilní, nicméně nelze popřít, že Holan explicitně ve 13. strofě naráží na dávnou slovanskou pohanskou tradici. Konkrétně jde o obraz, ve kterém lékař s vypravěčem popíjejí víno.

„*Chutná vám?*“ *ptal se hostitel.*

„*Je zdaleka, až ze vsi rodné,*

kde dávný Svarog, Mokoš, Lel

tají své hrozny nesvobodné...“

(Holan, 2002, str. 63)

Všechna uvedená jména reprezentují dávná pohanská božstva. *Svarog* byl bohem nebeského světla a ohně, jenž kdysi odešel na nebesa a přestal se starat o věci zemské.

Mokoš byla bohyní, takzvanou Matkou Zemí a *Lel* je obdoba božstva *Kastor*⁸, převzatá z Polských tradic. Pro úplnost ještě dodejme, že ve 4. sloce textu jsou verše:

*Mávl jen rukou jako kdosi,
kdo už jen rukou naříká,
že prosil a už nevyprosí
tep, který zkoumá Morana - [...]*

(Holan, 2002, str. 58)

Morana reprezentuje slovanskou bohyni smrti. V této pasáži je oním mávajícím člověkem doktor, který byl přivolán ke zraněnému mladíkovi v úvodní části básně. Všechny předešlé motivy tedy jasně naznačují Holanův záměr odkazovat na dávné slovanské zvyklosti a tradice. K pochopení, proč tomu tak je, je nutno ozřejmit ještě jeden rys *Terezky Planetové*, a to její samotný název.

Výraz *planeta* konotuje cosi vesmírného, něco obrovského a hmotného, že by však příjmení této dívčí postavy mělo explicitně co do činění s něčím astrofyzickým se nezdá jako úplně vhodné vysvětlení. Jiří Opelík ve své monografii uvádí následující: „[...] *pro svou rozkvétající hrdinku však [Holan] vymyslel nové a příznačné příjmení (substantivum planeta má vedle významu oběžnice druhotné významy osud, úděl, budoucnost, lístek s předpovědí budoucnosti).*“ (Opelík, 2004, str. 65)⁹ Tyto druhotné významy zcela korespondují s výše uvedenou interpretací. Tereška je pro lékaře dívkou vskutku osudovou a její existence se mu stala součástí ponurému životního údělu. Stále ovšem musíme brát ohled na Galmichův výklad příjmení „Planetová“ a na skutečnost, že reprezentací pohanských bohů je v textu poměrně četné množství. Toto Holanem uměle vytvořené příjmení v sobě tedy nese významů několik, což je nezpochybnitelné. Za prvé odkazuje k osudovosti, která je v poémě všeprostupná a za druhé k sepetí s přírodou a věrnosti k ní, tedy k citové vazbě na ni.

Poněvadž přesto stále může Terežčino příjmení evokovat jisté ustálené smýšlení inklinující k referencím na vesmír v astrofyzickém duchu, odvolajme se při rozplétání mystéria příjmení „Planetová“ ještě jednou na sdělení lékařovo.

⁸ Kastor bývá vždy zmiňován ve dvojici s Polluxem. Tato označení pocházejí z dob starověkého Říma a jde o dvě hvězdy, které jsou velice blízko u sebe.

⁹ Vladimír Křivánek ve své práci toto tvrzení parafrázuje (Křivánek, 2010, str. 92)

*„Už mlád, nikdy jsem nepřál gestu
a nehledal jsem v Almagestu,¹⁰
abych ji k hvězdě přirovnal... [...]
pojednou jasno bylo mně:
že božsky prostá je, každodenní,
všemu démonickému zření
žije vždy neviditelně...“*

(Holan, 2002, str. 74)

V této strofě Holan explicitně dává najevo patrné odpoutání se od veškeré vědy zabývající se univerzem a kosmem. Antické vědění o astronomii je zde odsunuto kamsi do ztracena, není pro Holana důležité, významná je pro něj pouze spirituální složka tohoto tématu. Sám lékař popírá, že by bylo nutné vykonstruovávat pro Terezku nějaké hluboké a „obří“ přirovnávání vyvěrající z empirických nauk. Stačí pouhopouhé konstatování, že její velikost spočívá ve všednosti a prostotě, což nemůže být bráno jako banální, protože to, co Tereška takovými vlastnostmi reprezentuje je pravé, čisté a především oproštěné od zoufalé skutečnosti lékařova reálného světa. Nutno je také myslet na to, že v čím rozsáhlejších schématech o přírodě přemýšlíme, tím více také roste naše povědomí, že podstata přírody je v celé své rozsáhlosti vesmír sám a vše co je v něm.

Tereška je mnohdy představována spíše jako bytost, než jako pouhý obyčejný člověk. Je to dáno do velké míry jednak jejím zbožštěním a jejím oproštěním od ponurých skutečností, se kterými se až do setkání s ní lékař vždy potýkal. Vzpomeňme, že v posledně citované strofě, kterou jsme se zabývali, bylo řečeno, že žila všemu démonickému zření vždy neviditelně. Motiv démona se objevuje i v sedmé sloce básně, v popisu bídného kraje, kde došlo k oné nehodě při kácení sadu. Dívčina charakteristika se mnohdy podobá nadpřirozenému povahopisu. Aby Holan ovšem dodržel celkovou ideu textu, smysl a význam jím zbasněné fatality a sudby, Tereška nakonec přece jen zmizí, přestane existovat (v rámci básně), lékař ji nenachází, dokonce ani není nikdo, kdo by ji pamatoval. Transcendentální cyklus je tedy stále přítomen a ani Tereška se mu

¹⁰ *Almagest* byl dávný spis Claudia Ptolemaia, který shrnoval veškeré antické vědění v oboru astronomie (o polohách hvězd, planet, souhvězdí apod.) a byl sepsán zhruba ve 2. století našeho letopočtu v Alexandrii.

nemůže vzepřít, v jistém slova smyslu děvče pomíjí. „Koloběh přírody“ je tedy určitým způsobem naplněn i pro ni, dokládaje absolutní spjatost s přírodou.

Reminiscence věku pohanských zvyklostí a zbožná (duchovní) úcta k přírodě (a tedy i potažmo ke kosmu) mohou být patrně uspokojivým vysvětlením Terezčina příjmení a tedy i Holanova záměru k užívání jeho jednotlivých reprezentací.

Motivů odkazujících k přírodě a její přirozenosti je v *Terezce Planetové* samozřejmě mnohem více. Jako další příklad uveďme konec deváté a začátek desáté strofy.

Voněly chodbou suše zlaté

psosor, yzop, kavyly.

V pokojíku do jantarova

přivítala nás živá sova [...]

(Holan, 2002, str. 61)

Ona trojce usušených rostlin představuje výrazy, které jsou užívány periferně a jsou spíše botanicky odborného rázu. Kavyl je rod trav, yzop (lékařský) je polokeř a psosor je termín pro hluchavku bílou. Slovo psosor navíc velice výstižně dokládá Holanovu schopnost nezvykle pracovat se slovy, neboť je neologismem; správně má znít *psoser*, Holan patrně schválně zaměnil samohlásky (spíš, než že se při psaní spletl), aby se vyhnul potenciálnímu konotování psa konajícího potřebu.¹¹

Za zajímaví můžeme považovat i několik autorem použitých rusismů. Jedním z nich je slovo *katoržník*. Tento výraz v češtině neexistuje. Dá se přeložit jako odsouzenec, usvědčený, nebo také jako člověk konající galejnickou práci, dřinu. Nepřekvapí, že v textu se objevuje v další z paralelistických deskripcí bědného kraje, kde se setkávají vypravěč básně a lékař.

„[...] a v tmách už vstanou katoržníci... [...]“

(Holan, 2002, str. 60)

¹¹ V celé Holanově tvorbě se dá mnohdy nalézt užití vulgarismů, v této konkrétní skladbě by to však zcela narušilo její specifickou působivost, „rozbilo“ by ji to, čehož si musel být autor vědom.

Na pomezí mezi neologismem a rusismem je pojem *duma*. Objevuje se v 16. sloce básně a je součástí lékařovy řečnické otázky, zdali se vypravěči líbí doktorovo líčení jeho životního příběhu. Namísto přesnějšího a korektnějšího označení tohoto vypravování je zde užít onen výraz *duma*. Správně jde o termín označující koncily či sněmy, které byly jako zastupitelstva zřízeny v carském Rusku. Tento lexikální význam však určitě není v tomto kontextu v básni naplněn. Z toho je možné usoudit, že pravděpodobně půjde o Holanem vytvořený jazykový prostředek, nejspíše od slova *dumat*, nebo *dumání*.

Lékař se během svého příběhu dostává až do etapy, kdy po útěku z vinic a od Terezky cestuje po světě a nenachází klid ani smír.

„Kamkoli jinam, jen ne zpátky!

Já běžunem se stal...“

(Holan, 2002, str. 75)

Slovo *běžun* je zde velmi zajímavou referencí na ruskou sektu běžunů z 18. století. Tito jedinci byli přesvědčeni o tom, že svět je dílem ďábovým a že jeho moc se usídluje ve všem, co je ustálené, neměnné a proto musí být člověk v neustálém pohybu, přesunovat se, aby se nepodvolil ďábově nadvládě. Tento jasně duchovní podtext slova *běžun* používá Holan nejspíše pouze jako podobenství ke stálému neklidu, který se stal lékaři převládajícím zdrojem dojmu celoživotní stísněnosti. Jakékoliv zmínky o Bohu, ďáblu a křesťanském náboženství jsou v *Terezce Planetové* bezmála zcela eliminovány.¹² „Holan [...] se v té době již zcela rozešel s křesťanskou spiritualitou (k níž se vrátí až na konci čtyřicátých let) [...]“ (Galmiche, 2012, str. 138) Slovo *běžun* se pak stává básníkovi pomocníkem, jak naznačit neustálý útěk před bezejmennou silou, osudem-slepce, spíše než před ďáblem, jak by naznačoval původní smysl tohoto lexému.

Tyto výrazy ruského původu se jaksi „doplňují“ ke všem reprezentacím spojeným se slovanstvím a jeho mytologií, které jsou součástí textu *Terezky Planetové*. Otázkou zůstává, do jak velké míry toto užívání bylo básníkovou intencí.

¹² Jedinou výjimkou je odkaz na *Květnou neděli*, poslední neděli postní, připomínající Kristův vjezd do Jeruzaléma. Ta je zmíněna v kontextu, kdy lékař hovoří o Terezčině kráse ve smyslu, že „[...] nebyla tu / jen na dluh Květné neděle [...]“ (Holan, 2002, str. 72), což Galmiche vysvětluje tak, že se Holan distancuje od křesťanského kultu (Galmiche, 2012, str. 138)

3 Noc s Hamletem

Holanovo dílo je neuvěřitelně bohaté a rozsáhlé, a to nejen svými motivy a tématy, ale i chronologií jeho vzniku. Z toho samozřejmě ale vznikají i různé náhledy jak na něj pohlížet a jak na něj nazírat. Časový sled vydávání jednotlivých Holanových textů dokládá především obraz nesvobodné doby, v němž vznikalo a (ne)mohlo pronikat k čtenářům (a to dokonce více než obraz samotného vzniku celého autorova básnického tvoření). Mluvíme zde samozřejmě o době po únorovém převratu v tehdejší Československu, roku 1948. Tehdy začíná pro básníka vůbec nejhorší a existenčně nejnejistější období jeho života, které potrvá až do šedesátých let.¹³ Na jakési pomyslné časové linii vydávání Holanova díla mezi lety 1947 a 1962 můžeme vidět nanejvýše reedice jeho prací vzniklých za druhé světové války¹⁴, doplněné o první vydání několika jeho „příběhů“ (ovšem pouze v bibliofilích)¹⁵, básnickou sbírku poezie určené pro děti *Bajaja*¹⁶, a několik překladů. Avšak když tuto časovou linii pootočíme opačným směrem, do polohy dokumentující Holanovu poezii nikoliv vydávanou, ale vznikající, uvidíme pozoruhodný a velmi natěsněný sled „položek“. Během roku 1948 se naposledy vrátil a zcela ukončil své několikaleté úsilí o definitivní podobu jeho *Triumfu smrti*¹⁷, do roku 1956 dokončil básník všechny „příběhy“ a sepsal sbírky *Bolest*, *Víno* a *Strach*.

Během těch tvůrčích „žnů“ však také Holan sepisuje své dvě nejrozsáhlejší poémy, *Noc s Hamletem* a *Toskánu*. Ty tvoří společně s *Příběhy* hlavní pilíře celé jeho tvorby, jeho „symfonie slova“. Není náhodné, že vznik *Toskány* započal hned po dokončení hlavního torza *Noci*. Tvůrně zcela vyzrálý básník, mající za sebou podstatnou část toho, co chtěl a čeho cítil potřebu vyjádřit.

V 60. letech byla *Noc s Hamletem* extrémně populární, působila jako zjev, k němuž se těžko hledalo „vyzyvatele“. Uvedme zde například jednu vzpomínku Vladimíra Binara: „Chtěl bych ještě aspoň jedenkrát v životě zažít to ohromení a úžas,

¹³ Z rozhovoru s Vladimírem Justlem pro Literární noviny, roku 1964: „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.“ (Holan, 2006, str. 516)

¹⁴ Jednalo se samozřejmě především o poezii typu *Rudoarmějci*, *Děk Sovětskému svazu* a podobné, ale i o *První testament*, *Terezku Planetovou* a *Cestu mraku*.

¹⁵ Básně *Prostě*, *Sbohem*, *Óda na radost* a *Návrat*.

¹⁶ Tato sbírka, přestože „zaškatulkovaná“ jako poezie pro děti, je více osobním vyznáním Holanova vztahu k jeho dceři Kateřině, dokladem o jeho lásce k ní. Přesto je však také reflexí básnickovy hořkosti z dceřina onemocnění Downovým syndromem, které Holan považoval za osobní tragédii.

¹⁷ Na *Triumfu smrti* pracoval Holan v přestávkách celkem 18 let.

s nímž jsme s Pavlem Jurkovičem vyšli v lednu 1964 z Violy z představení *Noci s Hamletem*. Ale zároveň si říkám, že jsem měl obrovské štěstí, že jsem to zažil aspoň jednou. Myslím, že Holan udělal největší ‚boom‘ v české poezii minulého století.“ (Binar, 2010, str. 17)

3.1 Interpretace *Noci s Hamletem*

Jádro *Noci s Hamletem* tvoří jakési *plochy*, na nichž Holan rozehrává drama životních paradoxů vnitřních a vnějších, těch, které člověk nese sám v sobě a těch, které vlastně definují bytí v jeho rámci jakožto společnosti jedinců, kteří spolu musejí žít, milovat se či nenávidět, pomáhat si, či způsobovat si bolest. Tyto *plochy* mají sémantiku příznačně jen velmi těžko srozumitelnou (není divu, básník sám cítil životní a lidské skutečnosti jako těžko srozumitelné), hutný masiv básnických obrazů *Noci s Hamletem* je ambivalentní a jejich interpretační bohatost se může mnohokrát jevit jako nevyčerpatelná. Přesto je až kuriózní, jak často recipient při pozorném (i méně pozorném) čtení básně cítí jejich podstatu jako alespoň částečně zjevnou, transparentní do té míry, že může působit iniciativně k dalšímu čtení. Stále však, kriticky vzato, vyvstávají pochybnosti, zda je opravdu možné bohatou metaforiku *Noci s Hamletem* rozklíčovat a plně pochopit.

V odborné literatuře se vlastně nevyskytuje žádná jasně lineární interpretace této poémy. Přístup Holanových vykladačů k *Noci s Hamletem* bývá spíše jen „namátkovou“ selekcí jednotlivých úseků, které jsou pak analyzovány zvlášť a jejich finální explance vzhledem ke zbytku celé básně pak postrádá jasnou osnovu. Není na místě zde tento přístup kritizovat ani jakkoliv pokládat za chybný, nicméně pro účely této práce byla zvolena spíše metoda (technika) postupného rozčlenění textu na jednotlivé sémanticky vyhraněnější celky, *plochy*¹⁸, za účelem snazší, jemnější a snad i detailnější analýzy, včetně zaznamenání jejího myšlenkového toku. Tento tok je důležité sledovat především kvůli subtilním složkám jednotlivých *ploch*, které na sebe mnohdy (i když nikoliv vždy) navazují a tvoří tak myšlenkové švy v jinak chaoticky působící tematické změti Holanových básnických obrazů.

¹⁸ *Plochou* může být jedna sloka, nebo dokonce i více slok, ale vzhledem k faktu, že v některých vydáních *Noci s Hamletem* se její strofické členění proměňuje a není jednotné, je její členění na tematicky výraznější *plochy* jistějším způsobem jak k ní přistupovat.

Pojem *plocha* je zde užíván pouze jako obecný termín, který není součástí žádné literární metodologie, jde o slovo, které je zde používáno jako připodobnění k synonymům část, oddíl, úsek. Vezmeme-li v potaz rozsáhlost *Noci s Hamletem*, poznáme, že její bohatost vyvěrá především z mnohapočetnosti témat a motivů v ní obsažených, proto jsme rozdělili skladbu na *plochy*, které představují významově pospolité pasáže básně, které lze alespoň do jisté míry abstrahovat a nahlížet na ně jako na rétoricky uzáměrněné a oddělené sekce básně. *Plocha* je tedy pojem otevřený, ale zároveň alespoň částečně definovatelný podle hlavní sémantiky jejího konkrétního obsahu a jejích motivů reprezentujících nějakou myšlenkově ucelenou „mentální výpověď“.

3.1.1 *Plochy Noci s Hamletem*

Skrze strukturní komplikovanost *Noci s Hamletem* se nyní pokusme alespoň částečně načrtnout linii, jakou tato báseň má, tedy souslednost hlavních *ploch* a jejich základní motivickou a tematickou esenci.

- i. Dedikace Vladimíru Justlovi
- ii. Motto

Mottem *Noci s Hamletem* je extrakt z Lúkiána. Jedná se o rozhovor Menippa a Herma, který vlastně předznamenává její dialogický charakter. Menippos v tomto výtažku představuje básníka, jenž hledí na množství lidských kosterních pozůstatků a Hermés mu vyčítá, že jimi pohrdá a ukazuje mu lebku Heleninu, o níž Menippos tvrdí, že by ji nepoznal. Tato část textu vlastně napovídá, jak přistupovat k celému textu *Noci*. Spleť kostí, které jsou si velice podobné a jedna od druhé téměř k nerozeznání může lehce připomínat spleť básnických obrazů v *Noci s Hamletem* (a samozřejmě tedy i skutečnosti, které reprezentují), potažmo i vlastně veškeré konkrétní základní motivy básně, které odkazují k faktorům a životním skutečnostem, k nimž Holan podává svědectví. Identifikace specifických kousků v takové spleti kostí, jež se zdá téměř nemožná, však realizovat lze. Alespoň Hermés to v tomto výtahu z Lúkiána dokazuje. Co je nemožné, je najednou možné. Stačí třeba jen změnit úhel pohledu.

1. Příroda, bytí

První velkou (přestože na počet veršů velice malou, 6 veršů) *plochou* je samotná expozice *Noci s Hamletem*.

„Při přecházení z přírody do bytí
zdi nejsou právě vlídné,
zdi pomočené talenty, zdi poplivané
vzpourou kleštěnců proti duchu, zdi o nic menší,
jsou-li snad dosud nezrozené,
a přece zdi zaokrouhlující už plody.“

(Holan, 2003, str. 131)

Tato sloka je bezmála moudrem, uvozovací strofou reflektující rozdíl mezi přírodou a bytím, pojmy pro Holana tak základními. Naprosté rozlišování těchto „konceptů“ je pro básníka zásadní. V těchto konkrétních verších nerozděluje extrémní póly lidské existence na život a smrt, ale na *přírodu* a *bytí*, jakoby cítil, že tato difference je daleko přesnější. V této sloce pozorujeme odvěký metafyzický problém, nad nímž Holan přemítal v celé své tvorbě. Jak chápat život a smrt? Holan volí namísto výrazu „život“ zdánlivě méně specifický pojem „bytí“, ten je ale v antonymické konfrontaci se slovem příroda jasně vymezen jako stav existence, jenž může být chápán jako duchaplný, vědomý, mající vlastní vůli. Tím je myšleno, jako bychom „byli“, až když přejdeme z přírody. Z matérie chápané pouze jako hmotná, atomická, se náhle dostáváme do života, od oné přírody patrně rozdílné pouze uvědomělostí své jsoucnosti. A co víc, autor doplňuje, že mezi onou přírodou a bytím je zeď¹⁹. Tato zeď je identifikována jako, „nevlídná a přece zaokrouhlující už plody“. Tento motiv zdi působí zrádně, způsobem zneklidňujícím, Holan jím dává najevo, že absolutně první věc, začínající bytí, se kterou se jedinec potká je zeď – bytí započaté překážkou, překážkou jež v podstatě definitivně předznamenává charakter životního údělu.

2. Shakespeare a Hamlet

Další významnou *plochou Noci s Hamletem* je pasáž, která ihned následuje po ploše „příroda, bytí.“ Je to jakési uvedení Hamleta na scénu, nikoliv ovšem okamžitě, ale až po sloce, v níž je představen i samotný Shakespeare. Ne však jako on sám ve vlastní podobě, ale jako jeho personifikované dílo a to, jak je s ním nakládáno.

¹⁹ Motiv zdi je v Holanově díle až nápadně prorostlý. Uvědomil si to už Vladimír Justl, když při sestavování básnickových sebraných spisů uspořádal do osmého svazku antologii jeho básní, jejichž základním motivem je zeď. Tento soubor obsahuje 98 básní, které vznikaly od roku 1932 až do konce Holanova tvůrčího období.

*„Poddajná zralost Shakespearova
zve ke zvůli. Její obsah,
který jako úžas měl by býti
svátečností, stává se poklesem času [...]
[...] lichvářským úrokem všech bytů,
do kterých se drze nastěhoval režisér.
Jen podvod je tu jistotou. “
(Holan, 2003, str. 131)*

Je známou skutečností, že Holan považoval Williama Shakespeara za největšího básníka všech dob. Toto tvrzení by mělo být zřejmě rozšířeno i na jeho dramatické dílo, které Holan taktéž dobře znal. Vzhledem k názvu celé básně a skutečnosti, že „[...] je to můj hold géniu Shakespearovu [...]“ (Holan, 2006, str. 515) nepřekvapí, že zde básník naráží na „znásilňování“ Shakespearova díla. To jak jej Holan sám chápal a obdivoval, se pochopitelně odráží od Holanovy vlastní interpretace Shakespearových textů, o níž se bohužel můžeme dnes pouze dohadovat. Jediné, co lze říci s jistotou je to, že Holan částečně v této sloce kritizuje vůbec celou literárně sociologickou mechaniku dnešní společnosti, konkrétně literární kritiku a recepci kritikami ovlivněnou.²⁰ Jako by Holan obdivoval pouze text samotný, to čím je působivý, to co jej činí uměním. Z tohoto zamyšlení nad výše zmíněnými skutečnostmi text plynule přechází k představení Hamleta, hlavní postavy celé poémy a hlavního činitele meditací, které jsou v *Noci s Hamletem* obsaženy.

*„[...] Vždyť i samec,
ten otvírač, cítí němě jen proto,
že duch jde vždycky kupředu
a že se všechno za ním zavírá... [//]
Takový byl i on... Hamlet!“
(Holan, 2003, str. 131)*

²⁰ „[...] A divák, / předčasně vylezlý jako svatojiřský had, / hřeje se pod žlučí kritiků... / A těm, jakože se odvažují mapovat i touhu, / je lehké, třebaže i oni jsou / prchlivým svědectvím ustavičných hovad...“ (Holan, 2003, str. 131)

Zde je na místě zamyšlení, proč vyvolil Holan právě Hamleta jako svého „druha“ k oné noční rozmluvě. Kulturní přesahy a vypůjčování uměleckých a historických postav a skutečností není v Holanově díle nijak ojedinělé. Těchto meta-reprezentací se především v *Noci s Hamletem* najde veliké množství. Nejjednodušší odpověď nejspíše skýtá fakt, že všechny tyto reprezentace představují jisté myšlenkové koncepty a konstrukty, v širokém kulturním a uměleckém povědomí pevně zakotvené, představující nějakou ideu či tezi. S těmi ovšem Holan pracuje dál, často si jich vypůjčuje k dodání či podtržení nějakého pojmu, představy, a tedy i reprezentace, ale také často tyto koncepty zcela vykořeňuje a přetváří, modifikuje je k vlastní autentické výpovědi o skutečnostech, které cítí potřebu básnicky okomentovat, vyjádřit. V této básnické skladbě nejde o Hamleta přesně v Shakespearovském duchu (přínejmenším ne zcela), ale o Hamleta v Holanovském duchu. Vzpomeňme známého Holanova výroku: „*Trápila mne otázka: Kdo byl Hamlet? Kdybych to byl i jen tušil, nenapsal bych ani řádku. Je jisté, že za mnoha tragických nocí stal se mým společníkem. Prošel stěnou a byl tu. Hovořili jsme spolu.*“ (Holan, 2006, str. 516) Přesný význam tohoto výroku se nedá zcela uspokojivě vysvětlit. Byl Holan blázen, nebo opilý? Trpěl přeludy? Takové otázky jsou však zbytečné a pro výklad *Noci s Hamletem* i bezvýznamné. Pravda, v souvislosti se Shakespearovým Hamletem se tradičně nabízí známá sentence „být či nebýt“ a toto úsloví je svou sémantikou Holanově metafyzice velice blízké, ale *Noc s Hamletem* není pouze o dobírání se odpovědi na toto odvěké téma. Je daleko bohatší a obsáhlejší (nejen na existenciální protimluvy a paradoxy). Je skutečně hovorem, hovorem za oněch tragických nocí. Není mnoho opodstatněných důvodů, proč ve skutečnosti, že jde o Hamleta hledat něco víc, něco, co tam snad ani není obsaženo. Při interpretaci postavy Hamleta se tedy nabízejí dvě možnosti. Za prvé: nesmíření se se samotným Holanovým výrokem o jakémsi rozhovoru s Hamletem, který „byl u něj doma“ a stále se pídít a reflektovat jeho spojitosti a formy identifikace s Hamletem Shakespearovým. Za druhé: přijmout Hamleta jako samostatnou básnickou substanci, koncept společníka v Holanově životní osamělosti, v básníkově individuálním pojetí, které svůj určitý prazáklad v Shakespearově dramatu sice má, ale není pro něj ve své zásadě principiální ani kreativně usměrňující, spíše pouze inklinující k osobitému pojetí a východisku pro básníkovu tvůrčí invenci a imaginaci. Tato práce je postavena na oné druhé eventualitě.

Proto je však třeba pro Hamletovu charakteristiku hledat indicie v samotném Holanově textu, konkrétně především v oné druhé *ploše Noci s Hamletem*, kde je Hamlet vylíčen jako člověk, jenž „pohrdá městem“ (spolu s vypravěčem) a jenž zažil takovou nouzi, že musil „otevřít koni tepnu a pít krev“. Patrně nejdůležitější informací, kterou vypravěč o Hamletovi podává je tato:

„[...] *ale já stále vidím jeho škleb
nad lidmi, kterým je-li něco tajemstvím,
je jim i prázdnotou, do které
házejí celou svoji vymiškovanou zuřivost...*“

(Holan, 2003, str. 134)

Zde je plně vyjevena Hamletova meditativní vlastnost, vlastní rozum a schopnost zamýšlet se, která je pro celou báseň v jeho postavě tak všeurčující. Holan naznačuje, že je tedy nutno brát Hamleta velmi vážně a je to pro čtenáře zároveň i náповěda pro pozorné čtení. Stejně tak jsou ovšem tyto verše jednou z mnoha reprezentací vlastností lidského pokolení, vlastností, které si Holan v *Noci s Hamletem* tolik bere na „paškál“ a Hamlet je pak významným nástrojem pro jejich reflexe. V těchto verších je obsažena velmi zajímavá konstrukce o lidské nevědomosti, která místo toho, aby byla pro nevědomé provokativní a tedy impulsem k získání znalostí, ti naopak přetvářejí „tajemství“ do prázdna a naplňují ho zuřivostí; jinými slovy zde básník sténá nad lidským pokrytectvím. To je také ideovým švem pro následující *plochu* skladby.

3. Lidé a zázračno

„*Už ten, kdo dává, je ještě lakomý...*“ (Holan, 2003, str. 134) Stav kolektivního vědomí civilizace je pro Holana tristní a deprimující zároveň. Jen obtížně se tomuto stavu snaží porozumět. Nedá se pochybovat o tom, že skutečnost jak ji autor viděl a prožíval, mu byla těžkým vnitřním břemenem. Hodnotí lidské zástupy jako „osvícené, kteří nevyzařují“ nebo dokonce jako natolik „hluché, že by rádi slyšeli hlas Pána Krista na gramofonové desce.“ Polemika nad těmito dvěma polohami lidského statutu, kdy na jedné straně máme vše, co potřebujeme k plnému životu a pochopení, a na straně druhé všechny prostředky k touženým cílům ignorujeme, tato polemika představuje zvrácené lidské uvažování. Symbolika metafor v těchto verších je ale samozřejmě opět pouhou

symbolikou, nedosahuje takové konkrétnosti jako v jiných pasážích *Noci s Hamletem*. Avšak vzhledem k faktu, že tato polemika vyvstává v textu v úvodních strofách, kdy stále ještě hovoří vypravěč (Hamlet se dostává ke slovu až v následující *ploše*), berme ji stále ještě jako lehce náповědní, ale také jako podněcující; vždyť hned v následující sloce Holan vyjevuje, že:

„A přece zatím všechno, všechno zde

je zázračné jen jednou:

[...] jen jednou neopakovatelnost a nevědomí dětství,

jen jednou mladost a jen jednou zpěv,

jen jednou láska a současně být ztracen [...]"

(Holan, 2003, str. 135)

Pokud lidstvo skrze své nevědomí a pokrytectví stále hledá a nenachází, ignoruje a na něco čeká, pak si jen těžko uvědomí, že vše, co je zázračné jen jednou, jim uniká. Veškeré básnické obrazy v této *ploše* naznačují, že vše co se opakuje, pak svůj nádech zázračna ztrácí. V této interpretaci však můžeme bez zábran dojít ještě dál, když z narážky na dětství (především) si uvědomíme, že Holan se snaží sdělit, že co je zázračné pouze jednou, je *de facto* to, co se nám stane poprvé, nebo v tom okamžiku, který je během celého života tím nejintenzivnějším prožitkem jedné z výše zmíněných realit. Dětství je pouze jedno, mladost také a láska také, alespoň ta nejsilněji procítěná. Jak pozoruhodně se verše této *plochy* doplňují s těmi, které těsně předcházely první zmínce o Hamletovi (a zároveň jej jako první charakterizovaly): „*duch jde vždycky kupředu a [...] všechno [se] za ním zavírá...*“²¹

4. „Jen když se smíříš se smrtí..."

Myšlenkově velice obsáhlá a důležitá *plocha*, v níž se poprvé Hamlet etabluje jako (hlavní) mluvčí celé poémy.

„Jen když se smíříš se smrtí,“ řekl Hamlet,

„pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové..."

(Holan, 2003, str. 135)

²¹ Pouze jako úsměvné doplnění si vzpomeňme třeba také na citaci ze vzpomínek Vladimíra Binara, uvedené na začátku této práce, která s „neopakovatelností zázračného prožitku“ silně koresponduje.

Toto uvození Hamletovy promluvy je však pouze dílčí složkou veškerého obsahu, které tato *plocha* v sobě nese. V rámci jediné strofy tak můžeme například pozorovat prvotní přemítání nad rozdíly mezi pohlavími (to je v pozdějších *plochách* rozvinuto ve velice širokém spektru), vědomé či nevědomé konání lidí, které vede pouze ku prospěchu jedince²², rozjímání nad všudypřítomným poutem mezi tělesností a duchem, či dokonce rozdíl mezi mrtvou a živou bytostí.²³ Z hlediska kompozice je *Noc s Hamletem* relativně chaotická, jak již bylo zmíněno, přesto však ona snaha o lineární postup při interpretaci nám zde přináší poznatek, že tomu tak není zcela. Tato *plocha* představuje velice rozmanitou montáž motivů, ale nezapomínejme, že je také expozicí Hamleta jakožto lyrického subjektu básně. Poté už ani nepřekvapí, že v této *ploše* můžeme cítit náznak schématu Hamletova řečového aktu. Pevná kostra *Noci s Hamletem* chybí pouze zdánlivě a toto zdání je evokováno především hutností ideové náplně celé básně. Jak bylo zmíněno, strofa tvořící stěžejní složku této *plochy* již „osahává“ přednostní témata básně jako celku.

5. Dětská „čistota“ a prožívání okamžiků

„,[Děti] Jsou plny života jako kůň,
který cítí jezdce ne jako cizí bytost,
ale jako svoji myšlenku... [...]
Děti! Už našly pravá jména, jen vyslovit je nyní!“

(Holan, 2003, str. 137)

Adorace dětského světa a dětského způsobu vnímání je jedním z nejdůstojnějších a (popravdě řečeno) nejpozitivnějších výrazů, které Holanova poezie obsahuje. Je to víra v neskonalý obdiv, zároveň však také lehce teskné lamentování nad vlastní ztracenou nevinností. Toto téměř „zbožňování“ dětské zvědavosti a spontaneity, ruku v ruce s neuvědomováním si lidského zla a utrpení představuje jeden z důležitých kontrastů *Noci s Hamletem*. Hlavní silou této *plochy* je především pokus

²² „Ale naše podvědomí chytračí... I když snad nezištně / dáváme almužnu, sobě prospíváme!“ (Holan, 2003, str. 136)

²³ „Povází-li člověk, jak náhle těžká je kočka, / když je mrtvá, zatímco někdo / vydrží po celý den strílet vrabce!...“ (Holan, 2003, str. 136)

o definování dětského uvažování, žití a bezstarostnosti, které z dětí činí protiklad věkový i „vnitřně čistší“ k světu dospělých.²⁴

6. „Panny, ty vědí, kdy stůně strom“ – kterak si zvolit či nezvolit svobodu

Tato rozsahem velmi malá *plocha* (27 veršů) patří k těm částem *Noci s Hamletem*, které v ní kompozičně velice silně „nezapadají“ a působí mimoděčně, jako kdyby neasimilované. Vytržená z kontextu předchozí a následující *plochy* je tato zcela určitě, ale není tomu „jen tak“, už v prvním verši je vypravěčem řečeno, že Hamleta přerušil a ten později pokračoval ve svých meditacích, ty už však na předchozí *plochu* o dětech nenavazují.

Na jednu rovinu podobenství zde Holan staví panny a trestance, jejich spojením pak vyplývá velmi těžce rozeznatelná symbolika, jejíž podstata se dá vyložit jako sexuální²⁵, nebo jako čistě vztahová, ve smyslu mužské hrubosti k ženě. Obě tyto možnosti mají k sobě velmi blízko, vlastně se téměř doplňují, nicméně je přesto záhodno je od sebe oddělit, neboť poslední dvojverší zní:

„Víte, svoboda je vždycky rodná

s dobrovolnou chudobou...“

(Holan, 2003, str. 138)

Ta svoboda, která je zde zmíněna, která je rodná s dobrovolnou chudobou, tato svoboda není ničím jiným, nežli samotou a její metaforická chudoba tvrdým způsobem vystihuje cenu, kterou je nutno za tuto svobodu platit. V jednom podobenství, sexuálním i vztahovém (tyto složky tedy autor zcela konkrétně rozlišuje) je naznačena dvojí podoba svobody, která ale nicméně nepředstavuje jednoznačně pozitivní východisko, pouze lidskou volbu. Je zajímavé, že tato volba je navíc podána jako specifická forma trpělivosti, a navíc, samotná možnost výběru není ničím jiným, než údělem. Holan tedy nenabízí odpověď na to, co si vybrat, pouze reprezentuje další vnitřní břímě, ke kterému je člověk nedobrovolně během bytí nucen.

²⁴ Jak již bylo řečeno, během psaní *Noci s Hamletem* Holan pracoval i na sbírce básní *Bajaja* určené pro děti. Další důležitou paralelou k tématu dětství je v básnickové tvorbě i „příběh“ *Útěk do Egypta*, napsaný stejného roku, 1955, v němž Holan volá po nutném ochraňování dětí před zlými věcmi.

²⁵ „[...] panny, ano, / ty vědí, kdy stůně strom... A ovíjení mužských roubů / se vždycky děje plátnem jejich nevinnosti, [...]“ (Holan, 2003, str. 138)

7. „Co nás nyní jen obklopuje, zavalí nás jednou“

Jednou z relativně volných kontemplací nad smrtí je v *Noci s Hamletem* následující *plocha*. Obsahuje konkrétně tři reprezentace smrti. V první podobě jde o smrt uhořením, v druhé o sebevraždu oběšením a ve třetí o referenci na Ofélii ze Shakespearova *Hamleta*. Předchází jim důležitý verš, Hamletovo prohlášení, že „*Co nás nyní jen obklopuje, zavalí nás jednou.*“ (Holan, 2003, str. 138) Hamletovo uvědomění si, že smrt obklopuje každého člověka, tvoří silnou protiváhu k oněm způsobům, jak je možné zemřít. V případě uhoření je tato uvědomělost nejvíce znepokojující vzhledem k absolutnímu atomickému zániku těla, k onomu „kostlivému řezbářství ničeho po ničem“. Oběšení však Hamlet chápe jako ještě nedůtklivější, neboť jej staví na podobnou rovinu významu se zánikem těla, jelikož i tělo hmotně stále existující se dle něj „nemá k bytí o nic víc.“ Velice obtížné je pochopit následnou zmínku o Ofélii, neboť ji Holan v textu soustavně řadí jako gradující doplněk v tomto trojím podobenství zániku, patrně jako obraz velice zbytečné smrti jedince, jehož životní cíle ani tužby nebyly naplněny.

Co tedy „zavalí-nás-jednou“ reprezentuje především je nevyhnutelnost smrti, které však předchází stálá myšlenka na ni, obklopující a postupně přerůstající v ni samotnou. Tato Holanova věčná otázka tvoří v této *ploše* zvláštní druh stanoviska, nikoliv však smíru se skutečností.

8. Problém víry v lidech

Holanův vztah k náboženství a víře v boha byl stejně komplikovaný, jako některé z jeho nejvíce přeexponovaných básnických obrazů. V *Noci s Hamletem* ovšem konfrontuje nikoliv své pochybnosti pramenící z vnitřní oscilace mezi vírou a nevírou, ale střet mezi vírou obecně a lidmi, kteří tento střet prožívají a chápou po svém.

„*Ostatně... Není-li Boha,
není-li andělů a není-li po smrti už nic,
proč ctitelé nicoty
neuctívají právě je, je nejsoucí?...*“

(Holan, 2003, str. 139)

Tato myšlenka velice zdařile uvozuje ústřední polemiku této *plochy*, která svým způsobem „pátrá“ v co věřit, či nevěřit a v co věří a nevěří lidské pokolení. Básník zde především poukazuje na jistou formu hlouposti (nejasnou pýchu a zvláštní způsob pokory), jenž je lidem vlastní a která tak způsobuje určité nesmyslné chování a impulsy k uctívání a víru v cosi, čemu lidé sami pořádně nerozumí a co nezapadá do myšlenkového schématu používání vlastního přirozeného úsudku. Zřejmé je to v oněch verších, které nabádají k uctívání toho, co někteří považují za neexistující. Jde částečně i o ironickou poznámku, pokud někdo nevěří v nic, ctí nicotu, pak intencionální přesvědčování k uctívání toho, čemu člověk nevěří je zajímavým pošklebkem. Není ovšem pouze pošklebkem bez jasného cíle. Myšlenka *plochy* inklinuje k určitým odpovědím, jež nabízejí několik alternativ k tomu, v co věřit. Nejde však ani tolik o to přímo v něco věřit, Holan spíše nabízí varianty usilování o smysluplnou činnost, konkrétní náplň života, jež skýtá vnitřní klid a má větší účel, než pouhé adorování „čehosi“, k čemu člověk nedojde vlastní schopností ryzího uvažování.

Jako reálně dostatečné možnosti uspokojení touhy po nějaké formě víry Holan v Hamletově podání nabízí důvěru v lidi, v možnost „vidět se navzájem, moci hovořit, cítit důvěřivé teplo“. Jedna z mála pozitivně zabarvených idejí v *Noci s Hamletem* je právě tato *plocha*, jde z ní vycítit tužbu po lepší budoucnosti, která je ale zcela podmíněna jistými změnami ve společenském jednání a chování.²⁶ Tato „účinná láska“ je však pro básníka také spojena s uměním, jehož vztah a současná pozice mezi lidmi je však přesto v básni zrcadlena jakožto velmi žalostná.

„Říkám ti, že umění je nářek,

něco pro někoho, nic pro všechny, [...]“

(Holan, 2003, str. 141)

Holan tedy budoucnost jakožto básník vidí nikoliv v uctívání „něčeho“, ale v důvěře a v naději ve změnu v chování lidského pokolení, jež by bylo více úctyhodné, vřelé a věrné. Umění má snad tomu být nápomocno, jak lze vyvodit z jeho těsné návaznosti na konkrétní popis současného neblahého stavu kolektivního vědomí.

²⁶ „[...] nechytat hada cizí rukou. -“ (Holan, 2003, str. 140)

9. „Vítr hrdloval komínem“

Noc s Hamletem obsahuje pár „odboček“, výchylek z jejího proudu myšlenek, které lze velmi volně chápat jako „epické“ v tom smyslu, že jasně tvoří předěly mezi určitými *plochami* a tím tak nabízí vypravěči a Hamletovi chvíle mlčení, chvíle oddechu v dialogu. Nenabízí však oddych recipientovi básně, naopak. Tyto *plochy* mají charakter extrémně náročných a nejasných strof plných komplikované symboliky a nejasnosti.

Je tomu tak třeba v deváté *ploše*, která sice obsahuje konkrétní „údaje“ o počasí za oné noci, ale také o lidské duši, kterou nejde zničit pitím, o nenávisti mezi mužem a ženou, ale také hlavně o údělu básníka psát verše mající v sobě obsaženy buď absolutní dobro, nebo absolutní zlo, či jinými slovy, mající v sobě extrémní polohy pozitivnosti a negativnosti:

„*To, co napsal básník, udělá anděl nebo démon...*

Tak se mstí sen za nepřetržité vědomí!“

(Holan, 2003, str. 142)

10. Práce

Plocha o podstatě práce a vydělávání si na živobytí obsahuje velké množství metafor, téměř každý verš představuje jistou reprezentaci pracovní pozice, které ovšem básník nepovažuje za přiměřené k životu, nepovažuje je za správné ani za vhodné. Zatímco v některých verších *Noci s Hamletem* se dají autobiografické prvky hledat jen nevhodně a samoúčelně, v této *ploše* je tomu trochu jinak.

„‘Kdo nepracuje, ať nejí!’ Ano,

ale co je práce? Být věrný svému nezištnému údělu -“

(Holan, 2003, str. 142)

Abychom plně pochopili, proč jsou právě tyto verše autobiografické, uvedme zde útržek jedné ze vzpomínek Vladimíra Justla: „*Tento děs* [noční můry, ve kterých se Holanovi vracely jeho vzpomínky na léta strávená úřednickou prací] *nespočíval zřejmě jen v charakteru práce, která byla Holanovu ustrojení naprosto cizí, ale také v samotném mechanismu, tedy v neúprosné pravidelnosti jednotvárně stejné činnosti a v zoufalé povinnosti dělat něco jen kvůli výdělku. Takový rád neuznával, jeho rád byl*

z jiného světa, byl jiného rodu: byla to řehole, přísný a nesmlouvavý řád tvorby.“ (Holan, 1988, str. 520) Holanovo cítění a názor se tak ve verších *Noci s Hamletem* plně projevil v *ploše* věnované práci. Stejně tak ovšem je ve verších této *plochy* zobrazena účelnost nedobrovolnosti, která není člověku údělem z vlastního přesvědčení, ale z nutnosti a nouze, které básník chápal jako velmi tvrdé a zubožující. Řád světa, tedy jeho aspekt „vydělávání si na chleba“ je básníkovi cizí, není nezištným údělem.

11. Co je schopen udělat člověk člověku

Bez zřejmé návaznosti na předchozí strofy se v další *ploše* skladby vrací Hamlet jakožto lyrický subjekt opět k lidskému chování, nyní už ovšem daleko kritičtěji a ostřeji.

„[...] *A přece zlo stoupá*
míchou lidstva krvavě poplivanou
jako schody k zubařovi... Je věkovité to zlo [...]“

(Holan, 2003, str. 143)

Můžeme bez potíží vypořádat, že především ono lidské zlo, jeho schopnost ničit samo sebe a zřetel jeho všudypřítomnosti se cyklicky objevuje v celé poémě jako hlavní prvek a hlavní reprezentace Holanova vnímání světa, jehož soustrojí a mechanika je ve své podstatě činěna právě lidmi. V této *ploše* se Holanova metaforika jeví být v tomto specifickém případě snadno rozluštitelná, alespoň do míry základního pochopení motivu lidského zla. Základním principem této špatnosti jsou reprezentace určitých mravů, aktů jednání, které jsou morálně daleko za hranicí přijatelného a slušného chování. Krátký příběh o starci, který v dešti čeká na jiného muže, jenž mu slíbil byt, ten ovšem nepřijde a ani o tom nedá vědět předem (úmyslně strace zesměšnil), takový příběh Hamlet vypraví jako doklad k onomu zlu stoupacímu míchou lidstva. Sugescie o žalostném stavu kolektivního vědomí Holan v Hamletově promluvě dokládá také obavami o dětské bezpečí, které je dle něj v současném světě také ohroženo.

12. Jaký je zájem na bytí?

*„I kdyby nebylo Boha, i kdyby nebylo lidské duše,
i kdyby duše byla, ale byla smrtelná,
i kdyby nebylo zmrtvýchvstání,
i kdyby nebylo pak už nic,
moje, stejně jako tvoje účast na takové komedii
byla by zas jen soucitem s žitím,
které je jenom dech a žízeň a hlad
a páření a nemoc a bolest...“*

(Holan, 2003, str. 145)

V úvahách o životě a bytí se v tomto místě text *Noci s Hamletem* dostává do vysoce zahloubané situace, z níž výše citovaná sloka ční jako akt výroku o nesmyslnosti a bezvýznamnosti existence. Holan reflektuje obzvláště fyziologické aspekty života, které považuje za nejzřejmější a nejvýznamnější podoby pojetí bytí; také je oprošťuje od všech „nadpozemských“ motivů jako jsou Bůh, život po smrti, duše, a to patrně proto, že fakticky jsou to termíny velmi nejasné a jsou spíše záležitostmi individuálního pocitu a přesvědčení. Přesto je však v této *ploše* ale velmi dobře naznačeno, že současný stav věcí, který v básni autor komentuje, je dán spíše okolnostmi, které jsou pozorovateli skryté, nejasné. Odpovědi na známou dětskou otázku *proč?* se Hamlet, jak sám přiznává, nikdy nedobral, jediné, čím si je jistý naprosto jist je bolest a pocit, že život je pouhopouhou „komedií“.

13. To zlé v lidech

Tato *plocha* tvoří jakýsi „spojovník“ mezi *plochou* předchozí a následující, neboť v sobě pojímá prvky navazující na již zmíněné motivické struktury a stejně tak předznamenává poslední veliké téma básně, jímž budou ženy a láska.

Hamlet se ve svém rokování o lidských vztazích opět dostává do lehce epické epizody, v níž skupina nemocných v nemocnici předstírá osamělost, aby byli navštívení a obdarováni cizincem, který v zařízení nenachází svého přítele, jenž tam měl být. Tento znak lidské povahy považuje Hamlet za charakteristický, který jeho osobně

přivádí do nářku, ostatně jako i jiné projevy lidské tvárnosti. Sám však přiznává, že tyto vlastnosti nejsou vzdáleny ani jemu samotnému, neboť kdysi v minulosti byl příliš krutým na dívku, která hledala lásku a po Hamletovi chtěla pomoci v rozhodování při důležitých milostných etapách jejího života. Hamlet zde poprvé otevřeně přiznává, že i on je součástí mechanismu, který tak otevřeně a nepokrytě skepticky hodnotí a vypovídá o něm, což z něj ovšem nedělá postavu pokryteckou, ale naopak velmi povolanou a mající tak říkajíc vše z „první ruky“. Tato zajímavá metoda učinění z Hamleta subjekt schopný sebereflexe pak dodává celému rozhovoru *Noci s Hamletem* aureolu velice niterné zpovědi, jejíž braní jí na lehkou váhu by bylo přinejmenším ignorováním jakéhosi Holanova doznání z vnitřně prožívaných paradoxů a nástrah života.

14. Ženy a strach

Co bylo až do této *plochy* v *Noci s Hamletem* pouze lehce „osaháváno“, nebo pouze jaksi zběžně a vzdáleně „nakousnuto“, tedy problematika žen a lásky, která je posledním opravdu „velkým“ (a to i co se týče veršového rozsahu) rozjímáním nočního rozhovoru s Hamletem, to nabývá rozpravné polohy v celé její nemalé šíři v této *ploše*, jejíž součástí je i velice známá dramatická vsuvka v básni, rozhovor Orfea a Eurydiky.

„Ženy! To jako by prchající slovo naze zastavené

vhodilo svá roucha do rukou naší touhy

a řeklo: Nejsem láska!“

(Holan, 2003, str. 147)

Vztah k ženám a k lásce rozehrává *Noc s Hamletem* v podstatě dvojím způsobem, a to v jedné jediné ploše. První způsob představují narážky zejména na tělesné okolnosti společného života muže a ženy, neboť jej básník vnímá jako neláskyplný, definující pouze sexuální podstatu soužití dvou pohlaví, očištěnou od citových projevů vzájemného pochopení a sounáležitosti. Druhý způsob je reprezentován jako pociťování strachu, který vyvěrá především z konfrontací muže a ženy po pohlavním aktu. Tento strach je vymezen především samotou; strach, který je Holanem vyvozen z myšlenky, že není poznání, které by v člověku při společném životě přineslo pocit jistoty. „Není poznání... Žijeme jen a jen v přeludech.“ (Holan, 2003, str. 148) Tento přelud je referován především dobrovolným odchodem od druhého

partnera, kdy muž je doživotně z vlastní vůle schopen a ochoten žít sám, a kdy žena, která přišla do jiného stavu, volí cestu svobodného rozhodnutí si nechat plod ve svém lůně vzít. Motiv strachu je důležitý především proto, jelikož dle Holana je tento strach dán několika jevy, jejichž podstata je však příznačná okolností odhodlání muže a ženy se stavem samoty bojovat a vymanit se z něj. Ten však končí vniveč, strachu nakonec oba dva podléhají.

Dramatická vložka rozhovoru Orfea a Eurydiky je jednou z reprezentací oné bázně, neboť na jejím velkém rozsahu můžeme z jejich rozhovoru poté, co Orfeus Eurydiku vyvedl z podsvětí, pozorovat několik motivů, jejichž jednotlivé substance vyvstávají v několika polemikách najednou. Eurydika je například již tak přivyklá životu v podsvětí, že si není jistá, zda vůbec na světě chce nebo nechce žít. Je si jistá Orfeovou láskou, sám jí ji nejednou vyznává, ale její věta, že „nehlubší bytí je právě v nevědomí přemoženém láskou“ pro ni představuje důležité poznání, o něž jej Orfeus svým činem připravil, neboť již po chvíli, co ji vyvedl na slunce, se jejich dialog stáčí k dítěti a jeho chůvě a materiálním věcem, které z rodičovství plynou. Touto cestou se snaží Holan pravděpodobně ukázat, že láska samotná by snad i stačila k vnitřnímu klidu a smíru mezi dvěma lidmi, ale právě ta láska samotná ke společnému životu nestačí. Snad i proto je dialog mezi Orfeem a Eurydikou neukončený, představuje totiž i neukončený pocit neklidu a strachu mezi partnery.

Strach ze samoty je i námětem závěru celé *plochy*, ten je však již vyobrazen jako překlenutý, přechází do etapy, kdy se báseň věnuje eventuelní fázi, kdy přirozený lidský pocit úzkosti, vyvěrající z odloučenosti, přestupuje k další šanci na společný život, kterou jsou ochotni milenci risknout. Ani další postup ve vztahu však Holan nepovažuje za pozitivní, od iluzivně nezávislého rozhodnutí pokračovat ve společném životě Holan soužití muže a ženy reprezentuje jako široce konfliktní, neharmonický a vybuchující ve svárech, z nichž není cesty zpět, ale také ani vpřed.

15. Láska, její podstata

„Láska!... Odvažuje se dřív, než žije,

a ničí vždy to, co ji živí... Obrácený sníh...

Ale sníh pod patou anděla abstrakce

netaje... A jakože osud není zvědavý na ideál,

*je panování a je vláda... Ale láska
měla by být, čím bude... Ale právě jí
poznáváme, že jsme odsouzeni už teď'...
I absurdno je absurdní...
Nemáme na vybranou...'“*

(Holan, 2003, str. 157)

Podstatu lásky Holan vystihuje touto *plochou*, která rozsahem odpovídá jedné sloce, a která abstrahuje vše, co dosud bylo v *Noci s Hamletem* o lásce řečeno, přece však ještě doplněno o poznámku, že láska je také záležitost, které se nelze zbavit. Toto extrémně ponuré stanovisko činí z lásky životní břímě, na nějž je člověk nucen brát stálý zřetel, ale které je ve své podstatě nepochopitelné a nesrozumitelné, tragické.

Jelikož je tato *plocha* určitým klimaxem dosavadních kontemplací o lásce a citových vzplanutích, je celkem překvapivé, že ani v dalších *plochách* toto téma Holan neopustil.

16. „Ať tedy trvá noc...“

„[...] *Je to právě reálno,
které je metafyzické...*[...] “

(Holan, 2003, str. 157)

Hamlet se ve své promluvě dostal v této *ploše* do velice zajímavé pozice, kdy i realitu nazývá metafyzickou, neboť cítí, že ona metafyzika pramení především z nevědomosti, kterou cítí na milencích, kteří si nejsou vědomi všech děsů a starostí, které sám již během dialogu několikrát explicitně o lásce vyjádřil. Zároveň však plně chápe, že láska je zároveň cit, jenž se může během života vytratit a stát se pouhým zvykem, což je dle něj hlavní doklad onoho nevědomí. Člověk poté dle něj netuší, kde je hranice proměňování se jeho samotného. Jeho výrok „ať tedy trvá noc“, který několikrát zopakuje, je pak třeba chápat jako jistou „sebeusmiřovací“ frázi, kdy člověk díky své neschopnosti poznat a vidět věci takové jaké jsou, umožňuje sám sobě ulehčit tíže vyplývající z nutného nesmíření se se základními problémy lásky.

17. Žárlivost

Na předchozí *plochu* okamžitě následuje *plocha*, jejíž hlavní význam spočívá v oné zmínce o nevědomí krutých stránek lásky. Když Hamlet s chutí prohlašuje, že „ať tedy trvá noc“, noc, která je metaforou citové neznalosti a emoční inteligence zamilovaného jedince, nezapomíná se zmínit, že ona noc trvá, ale „*jedno místo svítí: / taneční sál, mateční to jeskyně pekla a žárlivosti [...]*“ (Holan, 2003, str. 159)

Tato plocha hovoří především o zániku lásky v jejím nejčistším a nejhlubším pojetí, o zániku vzájemné důvěry, ale také trochu ironizuje lásku samu, neboť Hamlet cítí, že hlavní absurditou pramenící ze žárlivosti je schopnost druhému partneru ublížit, či jej dokonce v záchvatu vzteku zabít.

18. „Láska je skutečně smrtelná...“

V okamžiku, kdy Hamlet dokončil svou promluvu o žárlivosti, se jej jeho souputník „Holan“ ptá, zda také prožil něco takového ve svém životě.

„*Jen jednou!‘ řekl mi... ,Láska je jenom jedna a je jenom jednou.*

Láska je skutečně smrtelná!‘ A zmlkl.“

(Holan, 2003, str. 160)

Poté se Hamlet rozmlouvá o své dávné lásce k ženě, která však skončila, i přes jeho zralý a upřímný cit velice špatně, takřka analogicky s epizodou *plochy* předchozí. Hamlet hovoří především o uvědomění si své vlastní sexuální identity, o překvapení, které v něm zahořený cit vyvolal a o charakteru setkání s vytouženou dívkou, jejich setkání tváří v tvář, z něhož byl krutě deziluzován. Tato událost z jeho života především dokazuje jeho rozhořčenost a právo hovořit o daném tématu tak, jak sám pociťoval a především tak, aby svojí tragickou zkušeností dokázal obhájit svá tvrzení o lásce.

19. Matka

Když Hamlet ve svém monologu nadobro opouští lásku, jakožto určující prvek nutný k ozřejmění jednoho z jeho pohledů na svět, tak v *ploše* následující se u žen ještě naposledy pozastavuje, tentokrát ovšem ale proto, aby zdůraznil i druhý pól vřelého citu a lidské schopnosti milovat, pól lásky mateřské. Nejde však pouze o prosté adorování matek, jde i o snahu postihnout úděl, k němuž jsou matky svým mateřstvím přikovány.

„Maminka! *Ta stále na nástupišti loučení*

a nakonec sama!... [...]

Matka! ... *Ta její trpělivost, to její zas a zase,*

které by mohlo oddalovat věčnost,

kdyby tou věčností už nebylo...“

(Holan, 2003, str. 165)

Mateřství chápe Holan jako předurčení matek k neustálému sebeobětování, nekonečné trpělivosti a starosti o své potomky. I toto „poslání“ je však plné nelehkých situací, neustálé bázně a snahy o zlehčování ne vždy jednoduchých poměrů. Hamlet se ve svém zbožňování matek nevyhýbá ani faktu, že v neustálém lidském utrpení jsou to právě matky, jejichž péče o děti (malé i dospělé) nabízí jistou útěchu, svůj vlastní způsob, jak se postavit všem hrůzám světa a obstát v nich se zdravým rozumem. Stejně tak ovšem matky svůj mateřský pud vykupují neustálou nespokojeností s těžkostmi poměrů, kdy raději by daly dětem ještě více, než mohou, kdy jejich staré ruce a tělo již dávají svým vzhledem najevo, že život si přece jen vybírá svou daň; dokonce i extrémní poloha, kdy matky jsou o děti vždy starostlivé, i kdyby snad byly vrahy a násilníky. Tato *plocha* je tedy oslava věrnosti matek svým potomkům, kterou Holan chápe jako nejnevědnější, ale zároveň také jako nejobdivuhodnější senzibilitu, jaké je člověk schopen, nejobdivuhodnější formu lásky.

20. „Ale báseň je dar!“

Poslední *plocha Noci s Hamletem* představuje nejen závěrečnou pasáž celé poémy z hlediska formálního, ale také z hlediska celkové výpovědi básně. Velmi subtilní epické členění básně, kdy zpozorovatelné je pouze období noční, kdy k dialogu dochází, je v závěrečné *ploše* doplněno o přiblížení se dialogu s Hamletem ke svému konci v okamžiku svítání, které zároveň Hamleta nutí ukončit rozhovor a odejít.

„Řekl: *,Všechno, jenom ne člověka*

v záblesku přírody! Ten už našel

svou scénu, a to mne nezajímá...“

(Holan, 2003, str. 168)

Od těchto velmi silně negativně zabarvených poloh, které v podstatě sumarizují, co již bylo ústředními náměty jiných *ploch*, se Hamlet dostává k závěrečnému slovu, ve kterém oslavuje samotného Shakespeara, nikoliv ovšem jako dramatika, ale jako básníka a hovoří o něm jako o „bibliotékaři samého Boha.“ Jde tedy o znovu-objevení Shakespeara v básni, kdy na začátku o něm bylo zmíněno, že jeho umění dnes podléhá zvůli dnešních recipientů, v závěru skladby je však Shakespeare již od těchto charakteristik osvobozen a jeho reprezentace tak ční pouze v nejčistším „mentálním obraze“, jako „Mistra básníka“, jako hodnota, kterou Holan ve svém „vlastním oboru“, ctil nejvíce.

„*Ale báseň je dar!*“

(Holan, 2003, str. 169)

Závěr

Tato práce se zabývala vyhledáváním motivických struktur, které odkazují k reprezentacím vytvářejícím poetické universum díla Vladimíra Holana. Pro účely této práce byly vybrány dvě rozsáhlejší básnické skladby, *Tereзка Planetová* a *Noc s Hamletem*.

Báseň *Tereзка Planetová* spadá do Holanovy tvůrčí etapy během 2. světové války, kdy se básník věnoval především psaní veršů reagujících na nacistickou okupaci, ale také si začal pohrávat s tvůrčí metodou psaní epické poezie, k níž náleží i *Tereзка Planetová*. Mnoha Holanovy vykladači bývá *Tereзка Planetová* interpretována především jako milostná báseň, či milotná elegie. Interpretace v této práci však dokazuje, že milostný prvek je v poémě pouze nástrojem pro poukázání na daleko hlubší problematiku, kterou Holan do básně vnesl. Hlavním smyslem lyrické výpovědi *Terezky Planetové* jsou reprezentace odkazující na určitou formu fatality, která je ve světě a životě všudypřítomná, které se nelze vzepřít a pokud se jí jedinec pokusí vzdorovat, je toto snažení zcela potlačenou onou neviditelnou silou, jíž Holan pokládá za naprosto svébytnou a s bytím naprosto spjatou.

Tereзка Planetová se úzce dotýká i podstaty života (bytí), a to právě v tomto duchu, tedy v přímé spojitosti s tímto osudem, který je navíc považován za slepce. Slepota je ostatně jedním z nejdůležitějších motivů básně, Holan používá několik příměrů k reprezentaci slepoty, jakožto vlastnosti oné osudovosti, která nemá jasnou vůli, nicméně hraje v životě jedince roli všurčující a tato "slepá" role v podstatě dostává člověka neustále do svízelných a deprimujících situací, z nichž se nelze vymanit.

Tato myšlenková esence textu, kterou je nutno považovat za hlavní, je doložena právě epickými aspekty skladby. Hlavní postavou není Tereзка samotná, ale venkovský lékař, který vypravěči vykládá svůj životní příběh. Veškeré události jeho života byly poznamenány onou anonymní silou, oním osudem-slepce. Postava Terezky Planetové je nástrojem, na kterém Holan dokazuje marnivost lidské vůle se vzepřít zvůli osudu. Tereзка, která pro lékaře znamenala velice mnoho, mu byla nedosažitelnou, osud mu ji odepřel, neboť v okamžiku, kdy se lékař rozhodl osudu vzpřít a Terezku najít, ona již na vinicích, kde ji před třiceti lety potkal, není a dokonce si na ni již nikdo z místních

nepamatuje. Právě nedosažitelnost Terezky, přestože lékař se jí dosáhnout snažil, je klimaxem básně, neboť zcela podtrhuje a dokazuje marné úsilí o vlastní kontrolu nad životními událostmi, které je však fátém potíráno.

V podkapitole týkající se rétoriky *Terezky Planetové*, jsme se zabývali „holanovskou“ hmotou slov v básni. Hlavní problematikou v této části bylo samotné příjmení Planetová, jež jsme se snažili plněji pochopit. Příjmení Planetová reprezentuje především spojení osudovosti s ryzí náležitostí k přírodě, jakožto absolutnímu průměru k všemu živému a existujícímu, co ve svém přirozeném „koloběhu života“ vzniká a opět pomíjí. Toto příjmení se tedy nedá chápat jako konotující cosi explicitně astrofyzikálního, jde o metaforické zpodobnění náležitosti k cyklu přírody a běhu světa.

Druhá skladba, které se tato práce věnuje je *Noc s Hamletem*, patrně nejznámější a nejčastěji obdivována báseň Holanova.

Tématicko-motivická komplikovanost skladby téměř znemožňuje ji pojmout jako souslednou. Nicméně v této práci jsme zvolili právě lineární přístup ve snaze o její jemnější uchopení. *Noc s Hamletem* jsme rozdělili na několik *plach*, které, jak se zdá, mají svou vnitřně jednotnou povahu, mají svůj individuální myšlenkový úzus, který se dá vysledovat. Pojmem *plocha* nemyslíme formálně rozčleněné strofy, ale jakési „moduly“, které mají svou vlastní vnitřní sémantiku, své téma, a mohou tak být interpretovány jako dílčí části básně, jež někdy mají formálně povahu jedné sloky, někdy více slok a někdy dokonce rozdělení stroficky přesně nevypozorovatelné. To je dáno hlavně tím, že některé *plochy* bezprostředně na sebe navazují určitými myšlenkovými švy a přechází tak plynule jedna v druhou.

Noc s Hamletem je polytematická skladba, ovšem ve své podstatě se všechna její témata dotýkají problematiky lidského bytí, které je zcela podmiňováno zkažeností lidského pokolení a neustálým zlem, které je v lidech vrostlé. V básni se tak třeba objevují *plochy*, které se konkrétně zabývají lidským zlem a různými způsoby jak si lidé ubližují navzájem. Dalším větším tématem, které *Nocí s Hamletem* prostupuje, je láska, které je však konkrétně věnováno méně prostoru, tou hlavní podobou ve které se láska v básni objevuje je její podoba reprezentována především na soužití mužů se ženami. Tento základní vztah lidské společnosti Holan reprezentuje hned v několika specifických podobách, například tak rozjímá nad tělesným spojením muže a ženy, nad

rozporem zda spolu muž a žena vůbec mají žít (včetně strachu ze samoty), nad žárlivostí a hlavně nad tím, že láska může být považována za smrtelnou, neboť opravdově se dá prožít pouze jednou, ovšem zpravidla jako nenaplněná.

Takřka okrajově jsou další témata *Noci s Hamletem* matka, dětství, Holan také podrobuje hluboké kritice způsob výdělků na živobytí skrze nenaplnující práci, dokonce zde řeší otázku víry, v co věřit či nevěřit.

Holanova metafyzika v *Noci s Hamletem* došla patrně k jejímu nejbohatšímu, ale také zároveň velmi komplikovanému ztvárnění. Přes 1000 veršů, které poéma obsahuje, se váže k základním filozofickým problémům smyslu života (smyslu bytí), které jsou pro Holanovu tvorbu naprosto zásadními motivickými strukturami, hlavními spirituálními problémy a především záležitostmi toho nejdůležitějšího významu.

Bibliografie

- 1) Binar, V. (2010). *Čin a slovo. Kniha o Jakubu Demlovi* (1. vyd.). Praha: Triáda.
- 2) Blažíček, P. (2011). *Knihy o poezii. Holan / Toman* (1. vyd.). Praha: Triáda.
- 3) Doležal, B. (1995). Holanova Noc s Hamletem. V M. Špirit (Editor), *Tvář. Výbor časopisu* (1. vyd., stránky 133-139). Praha: Torst.
- 4) Galmiche, X. (2012). *Vladimír Holan, bibliotékář Boha : Praha 1905 - 1980* (1. vyd.). (V. Dobrev, Editor, & L. Koryntová, Překl.) Praha: Akropolis.
- 5) Holan, V. (1988). *Sebrané spisy - Bagately* (1. vyd., Sv. XI). Praha: Odeon.
- 6) Holan, V. (2006). *Spisy 10, Bagately* (2. vyd.). (V. Justl, & P. Chalupa, Editoři) Praha, Litomyšl: Paseka.
- 7) Holan, V. (2002). *Spisy 7, Příběhy* (2. vyd.). (V. Justl, & P. Chalupa, Editoři) Praha, Litomyšl: Paseka.
- 8) Holan, V. (2003). *Spisy 8, Nokturnál* (2. vyd.). (V. Justl, & P. Chalupa, Editoři) Praha, Litomyšl: Paseka.
- 9) Holan, V., & Halas, F. (Editoři). (1984). *Láska a smrt* (3. vyd.). Praha: Odeon.
- 10) Iser, W. (1987). Representation: A performative act. V M. Krieger, *The Aims of Representation: Subject/Text/History*. New York: Columbia University Press.
- 11) Justl, V. (2010). *Holaniana* (1. vyd.). (V. Dobrev, Editor) Praha: Akropolis.
- 12) Křivánek, V. (2010). *Vladimír Holan básník* (1. vyd.). Praha: Aleš Prstek.
- 13) Müller, R., & Šidák, P. (Editoři). (2012). *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů* (1. vyd.). Praha: Academia.
- 14) Opelík, J. (2004). *Holanovské nápovědy* (1. vyd.). (G. Zemanová, Editor) Praha: THYRSUS.
- 15) Papoušek, V., & Bílek, P. (2011). *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"* (1. vyd.). Praha: Akropolis.
- 16) Trávníček, J., & Holý, J. (Editoři). (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury* (1. vyd.). (A. Urválek, & Z. Adamová, Překl.) Brno: Host.