

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Barbora Bártová

Topos italské cesty v básnické tvorbě Vladimíra Holana

Metapoetická pout' Holanovým dílem v cestopisné básni *Toskána*

The Italian journey's topos in Vladimír Holan's poetry

A metapoetic journey through Holan's oeuvre in *Toskána*, a travelogue poem

2019

**Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.
Studijní program: Česká literatura**

Čestné prohlášení

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

V Brně 21. srpna 2019

.....

Mgr. Barbora Bártová

Poděkování

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph.D. za odborné vedení, za trpělivost a za důvěru.

Literárnímu archivu Památníku národního písemnictví v Praze náleží mé poděkování za poskytnutí archiválií z fondu Vladimíra Holana a za přístup do osobní knihovny tohoto básníka.

Své rodině děkuji za podporu.

OBSAH

| | | |
|-------|--|-----|
| 1 | Úvod | 8 |
| 2 | Význam italské pouti pro konstituování Holanovy poetiky: vytvoření neoplatónského a neoklasicistního programu poezie | 22 |
| 2.1 | Holanova tvorba před vykonáním italské cesty | 24 |
| 2.1.1 | Moderní umění v čase duchovní dezorientace | 24 |
| 2.1.2 | Distance vůči poetistickému programu v Blouznivém vějíři | 27 |
| 2.1.3 | Polemika mezi Blouznivým vějířem a Listy Ábela Stacha | 34 |
| 2.1.4 | Odmítnutí poetismu v Mědirytině | 40 |
| 2.1.5 | Recepce Pásma v Mědirytině a v textech avantgardních autorů | 48 |
| 2.2 | Básníková touha po duchovní proměně na italském území | 55 |
| 2.2.1 | Holanův sen o konverzi v Itálii | 55 |
| 2.2.2 | Estetická podmíněnost Holanova hledání víry v Itálii | 60 |
| 2.2.3 | Topos italské cesty v literatuře Grand Tour | 65 |
| 2.2.4 | Goethovo duchovní obrození v Itálii | 73 |
| 2.2.5 | Holanova četba Goethovy Italské cesty | 76 |
| 2.2.6 | Představitelé české literatury Grand Tour | 81 |
| 2.3 | Holanův cestovní itinerář pro výpravu do Itálie | 87 |
| 2.4 | Poezie Vladimíra Holana po návratu z italské cesty | 97 |
| 2.4.1 | Otisk neúspěšného pokusu o konverzi v Itálii ve sbírce Triumf smrti | 97 |
| 2.4.2 | Odras zklamání z italské pouti ve verzích textů Triumfu smrti | 104 |
| 2.5 | Hledání východiska z duchovní krize v básnických sbírkách třicátých let | 108 |
| 2.5.1 | Transformace Arkádie do platónského světa | 108 |
| 2.5.2 | Platónova filosofie | 115 |
| 2.5.3 | Reflexe Platónovy filosofie v Holanově rané tvorbě | 119 |
| 2.5.4 | Přijetí antikizujícího a renesančně-klasicistního řádu | 125 |
| 2.5.5 | Řešení duchovní krize v podobě neoplatónské koncepce poezie | 130 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 2.6 | Posuny v Holanově rané poetice na přelomu dvacátých a třicátých let | 143 |
| 3 | Rozvrácení básnické koncepce neoplatonismu a neoklasicismu..... | 146 |
| 3.1 | Vpád dějin do platónského konceptu tvorby ve druhé polovině třicátých let | 148 |
| 3.2 | Metapoetický smysl popírání možnosti návratu | 160 |
| 3.2.1 | Neuskutečnitelnost návratu v Prvním testamentu | 160 |
| 3.2.2 | Promarněný Orfeův pokus o návrat Eurydiky v básních Záhřmotí..... | 170 |
| 3.2.3 | Odvržení antikizujícího řádu a harmonie ve sbírce Bez názvu | 176 |
| 3.2.4 | Nepřekonatelná dichotomie tělesného a duchovního v Terezce Planetové | 178 |
| 3.2.5 | Neuskutečnitelnost návratu k duchovnímu řádu v Cestě mraku | 180 |
| 3.3 | Socialistická ideologie jako zdroj naděje v Holanově angažované poezii | 189 |
| 3.4 | Prohloubení negativity v tvorbě let čtyřicátých a padesátých | 195 |
| 3.4.1 | Umocnění negativity v poslední verzi Triumfu smrti z roku 1948 | 195 |
| 3.4.2 | Tělesné předurčení k disharmonii v básnické sbírce Na postupu | 197 |
| 3.4.3 | Vyvrácení platónského pojetí krásy v básni Zuzana v lázni..... | 204 |
| 4 | Tíha viny a odpovědnosti v básnickém dramatu Noc s Hamletem | 207 |
| 4.1 | Geneze Noci s Hamletem..... | 209 |
| 4.2 | Různorodá stanoviska interpretů k žánrovosti a druhovosti Noci s Hamletem .. | 214 |
| 4.2.1 | Pioreckého pojetí dialogičnosti Noci s Hamletem | 227 |
| 4.2.2 | Vztah mezi interpretací smyslu textu a žánrovým vymezením díla | 230 |
| 4.3 | Prostupné druhové rozhraní mezi epikou a dramatem | 233 |
| 4.3.1 | Pomezí epična a dramatična v Bergmanových filmových povídkách..... | 233 |
| 4.3.2 | Napětí mezi dramatičnem a epičnem v Noci s Hamletem..... | 237 |
| 4.4 | Básníkova tvůrčí zkušenost s epickou poezií a dramatikou | 241 |
| 4.4.1 | Vývoj a význam veršované epiky v Holanově tvorbě..... | 241 |
| 4.4.2 | Spolupráce s divadlem Emila Františka Buriana | 250 |
| 4.4.2.1 | Vliv tragédie Alladina a Palomid na Holanovu vrcholnou poezii..... | 254 |
| 4.5 | Holanova četba Knihy o Shakespearovi a její vliv na Noc s Hamletem | 262 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.6 | Tvárné prostředky Shakespearovy dramatické metody v Noci s Hamletem | 273 |
| 4.7 | Dramatická podstata Noci s Hamletem | 279 |
| 4.7.1 | Diference mezi vyprávěním a popisnými úseky básně | 279 |
| 4.7.2 | Funkce scénických poznámek | 284 |
| 4.7.3 | Analýza scénických poznámek v Noci s Hamletem | 288 |
| 4.7.4 | Motivy Bolesti v dramatickém příběhu a v dialozích Noci s Hamletem.... | 294 |
| 4.7.5 | Průběh dramatického dialogu a vztah mezi jeho mluvčími | 306 |
| 4.7.6 | Téma viny v gradační kompozici dramatického příběhu | 319 |
| 5 | Básnické rozpomínání v Toskáně..... | 327 |
| 5.1 | Geneze Toskány | 329 |
| 5.2 | Sémantické instrukce Holanova italského itineráře | 335 |
| 5.2.1 | Trasa fiktivní italské pouti v Toskáně | 336 |
| 5.2.2 | Význam temporálních poukazů k času reálně vykonané italské pouti | 343 |
| 5.3 | Druhové a žánrové určení Toskány | 355 |
| 5.3.1 | Opomíjení cestopisné povahy Toskány..... | 355 |
| 5.3.2 | Epické jádro Toskány..... | 361 |
| 5.3.3 | Korespondence žánrovosti Toskány s definicí cestopisu | 369 |
| 5.3.4 | Cestopisná distance vypravěče vůči sobě samému | 370 |
| 5.3.5 | Existenciální funkce cestopisného rozdvojení vypravěče v Toskáně..... | 372 |
| 5.3.6 | Symbolická povaha odkazů na italské reálie v Toskáně | 379 |
| 5.3.7 | Zasazení Toskány do tradice cestopisné literatury Grand Tour | 385 |
| 5.4 | Srovnání subjektů Noci s Hamletem a Toskány | 389 |
| 5.4.1 | Hamlet v Itálii – vazba mezi tématem viny a reflexí italské cesty..... | 389 |
| 5.4.2 | Pokračování polemiky s neoplatonismem a neoklasicismem | 392 |
| 5.4.3 | Hodnocení proměn poetiky v Noci s Hamletem | 395 |
| 5.4.4 | Paralela mezi postavou Hamleta a poutníkem z Toskány | 402 |
| 5.4.5 | Vypravěčský subjekt v Noci s Hamletem a v Toskáně | 403 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 5.4.6 | Hodnotící projevy rétorického Er-formového vypravěče v Toskáně | 408 |
| 5.4.7 | Identifikace Hamleta a poutníka s Mozartem | 415 |
| 5.4.8 | Noc s Hamletem jako inspirační zdroj a předstupeň Toskány | 420 |
| 5.4.9 | Kontrast mezi Julií a Gordanou | 425 |
| 5.4.10 | Proměnlivé aspekty Gordaniny identity | 430 |
| 5.5 | Metapoetická pouť Holanovým dílem v Toskáně | 435 |
| 5.5.1 | Zašifrovaný citát z Božské komedie | 435 |
| 5.5.2 | Popření koncepce transcendentály z Prvního testamentu | 440 |
| 5.5.3 | Gradační kompozice a repetitivní struktura Toskány | 445 |
| 5.5.4 | Zápisník Babyloniaca | 447 |
| 5.5.5 | Návraty postav z básnických próz třicátých let v Toskáně | 450 |
| 5.5.5.1 | Svržená idealita básnického vzoru Gemense | 450 |
| 5.5.5.2 | Stradana, Tessuna, Gordana: proměňující se básnická zkušenost | 455 |
| 5.5.6 | Odmítnutí vize arkadické Itálie | 458 |
| 6 | Závěr | 468 |
| 7 | SEZNAM LITERATURY | 474 |
| 7.1 | PRIMÁRNÍ LITERATURA | 475 |
| 7.1.1 | ARCHIVNÍ PRAMENY | 477 |
| 7.2 | SEKUNDÁRNÍ LITERATURA | 478 |
| 7.2.1 | INTERNETOVÉ ZDROJE | 483 |
| 8 | ABSTRACT | 484 |

1 Úvod

Na jaře roku 1929 uskutečnil básník Vladimír Holan cestu do Itálie, během níž poznával Benátky a historická centra Toskánska. Do Itálie se autor vydal ve věku dvaceti tří let, kdy jeho poetika teprve krystalizovala. Na konci dvacátých let nebylo ještě zřejmé, který z dobových vlivů jej podpoří při hledání umělecké koncepce, jež bude adekvátní jeho teprve objevovanému básnickému naladění. Tři roky před odjezdem do Itálie publikoval básník svou první básnickou sbírku nazvanou *Blouznivý vějíř*, zevně ovlivněnou poetismem, a v době italského pobytu zůstalo v Praze rozpracováno dílo existenciálního zaměření nazvané *Triumf smrti*, které bylo publikováno roku 1930. Reflexe zkušenosti italské cesty se objevila vzápětí v poezii z první poloviny třicátých let, která se od Holanovy časně tvorby z druhé poloviny dvacátých let odlišuje sémantickým vyzněním i uplatněným básnickým programem, třebaže navazuje na tematiku *Triumfu smrti*. Výrazem celistvého uchopení tohoto cestovatelského zážitku se stala báseň z Holanovy vrcholné tvůrčí fáze, pojmenovaná příznačně *Toskána*, v níž se odehrává fiktivní cesta hlavní postavy básníka do Itálie. Autor se zamýšlel touto básnickou skladbou rozloučit se životem a s tvorbou, protože od druhé poloviny padesátých let byl přesvědčen o tom, že trpí smrtelnou nemocí. Návrat k tématu italské cesty ve zralém věku, a navíc v krizové životní situaci, jež hrozila jeho tvorbu přerušit a která autora vyzývala k bilancování, odhaluje důležitost jeho reálné výpravy do Itálie. Tímto fiktivním opakováním italské cesty je poukazováno k provázanosti básníkovy cestovatelské zkušenosti z doby mládí se směřováním a autorským hodnocením jeho poezie, jejíž závěr byl Holanem roku 1956, v němž začal *Toskánou* psát, mylně očekáván.

Přestože je možné v Holanově díle nalézt doklady důležitosti italské cesty, nebyla zatím tématu Holanovy pouti do Itálie a její následné reflexi v jeho tvorbě věnována dostatečná pozornost. Žádný z interpretů Holanovy poezie dosud neprozkoumal dosah vlivu Holanovy zkušenosti italské cesty na konstituci a vývoj jeho poezie. Literární vědci se ve svých pojednáních o Holanově tvorbě nejčastěji zabývají vazbou mezi italskou výpravou a *Toskánou*, uvádějí ovšem také motivy italské cesty, jež jsou přítomny v Holanových textech z první poloviny třicátých let. Ačkoli jsou si mnozí interpreti vědomi zásadnosti této básníkovy zkušenosti, zároveň ji opomíjejí. Souvislost mezi *Toskánou* a vykonanou výpravou totiž

většinou pouze konstatují. Cesta do Itálie je v jejich rozborech redukována na životopisný údaj, který se v jejich pojetí nestává podkladem pro hlubší interpretaci Holanových básní či proměn v jeho poetice. Kupříkladu Miroslav Červenka, Jiří Pelán nebo Jiří Opelík ve svých studiích o Holanově tvorbě dokonce zdůrazňují podstatnost básnickovy vykonané italské cesty pro utváření *Toskány*, ale přes toto poznání se touto souvislostí ve svých výkladech nezabývají. Nevyčerpávají interpretační možnosti, které autobiografické indicie plynoucí z Holanovy cestovatelské zkušenosti vyplývají. Nepokoušejí se nahlédnout na Holanovy texty, obsahující motivy italské cesty, perspektivou autobiografického čtení, které by se mohlo stát velmi nosným přístupem nejen k veršům *Toskány*.

Osvětleny nebyly v monografiích a studiích o Holanově poezii ani esteticky podmíněné motivace, které básníka přiměly italskou pouť realizovat. Ani jeden z literárních badatelů analyzujících poezii Vladimíra Holana nezasazuje cestu do Itálie do kulturního kontextu, z něhož vyvstává. Holanova italská pouť nebyla realizována na základě nahodilého impulsu a nelze ji chápat jako relaxační či poznávací výlet do zahraničí, který bezděčně ovlivnil obsah básnickových textů. Holanovo rozhodnutí navštívit právě Itálii bylo formováno literaturou Grand Tour, jejíž součástí je topos italské cesty. Ten byl v českém literárním prostředí ve dvacátých letech dvacátého století oživován mnohými výpravami českých spisovatelů do Itálie a díly, která o této zkušenosti promlouvala. Výpravu do Itálie uskutečnil mimo jiné Holanův blízký přítel Josef Hora či tvůrce novoklasicistního programu, k němuž se Holan v rané fázi své tvorby po určitou dobu přikláněl, a rovněž básníkův přítel Zdeněk Kalista. Holanova volba italské pouti do Benátek a Toskánska nebyla výhradně projevem zájmu o tradice, historické památky či krajinu těchto území, nýbrž tento autorův výběr je třeba chápat jako signifikantní rozhodnutí vzhledem k uměleckým programům, jimiž se vyznačovalo umění moderny v meziválečném období. Začínající básník brzy začal rozpoznávat, že dominující avantgardní postoje k umění s jeho tvůrčím nastavením nekorelují, a proto se pokoušel nalézt uměleckou orientaci v průběhu plánování a vykonání cesty do Itálie. Věřil, že v Itálii dospěje k zasvěcení do básnické činnosti a taktéž k duchovnímu přerodu, které jeho tvorbu zásadním způsobem promění.

Záměrem této disertační práce je analyzovat působení zkušenosti cesty do Itálie v Holanově poezii a interpretovat vliv toposu italské cesty na ustavování básnickova

zaměření na počátku jeho tvůrčí činnosti i na následný vývoj jeho poetiky. Pozornost je soustředěna jak na důvody vykonání italské pouti, tak na smysl uskutečněného cestovatelského záměru, které jsou uváděny do souvislosti s tradicí literatury Grand Tour, jejíž prizma je v Holanových tvůrčích očekáváních, projektovaných do italské pouti, přítomno. Téma italské cesty a její motivy jsou v Holanově poezii rozprostřeny nejen v poezii ze třicátých let, která obsahuje bezprostřední reakce na italskou pouť, a ve vrcholné básnické skladbě *Toskána*, ale poukazy k toposu italské cesty se objevují průběžně v různých fázích jeho poezie. Míra jejich zastoupení se ovšem proměňuje a takřka by se mohlo zdát, že od druhé poloviny třicátých let až do druhé poloviny let padesátých se básník k italské pouti ve své poezii vůbec nevztahuje. Toto stanovisko však bude prokázáno jako mylné.

Poněvadž jsou změny v Holanově poetice, které souvisejí s recepcí a reflexí italské cesty, vykládány od prvního tvůrčího básnickova období, v němž se na svou cestu připravoval, až po vrcholnou fázi tvorby padesátých a první poloviny šedesátých let, v níž italskou zkušenost shrnuje v *Toskáně*, byl pro pojednání zvolen název *Topos italské cesty v básnické tvorbě Vladimíra Holana*.¹ K názvu disertační práce je připojen podtitul *Metapoetická pouť Holanovým dílem v cestopisné básni Toskána*, kterým je tematické zaměření odborného textu blíže určeno. Podnázvem je vyjádřeno, že cílem disertace je především výklad básně *Toskána*. Veškeré interpretace obsažené v disertační práci, které jsou věnovány předcházejícím Holanovým dílům, představují podklady pro výklad toposu italské cesty v *Toskáně*. Pojednání je založeno na hypotéze, že bez rozboru významů, které autor italské pouti přisuzoval v době mládí, a bez analýzy podob, jakých reflexe italské cesty nabývá v jednotlivých básnickových tvůrčích obdobích, nelze adekvátně interpretovat fiktivní cestu do Itálie v *Toskáně*. Tento vztah mezi ranou a vrcholnou Holanovou poezií je ovšem obousměrný, jelikož intepretace italské pouti z *Toskány* napomáhá pochopení významu děl reagujících na italskou cestu, která byla napsána dříve.

¹ Disertace se nezabývá Holanovou pozdní tvorbou, zahrnující poezii ze šedesátých a sedmdesátých let, která je sdružena ve čtyřech lyrických sbírkách *Na sotnách*, *Asklépiovi kohouta*, *Předposlední a Sbohem?* a k níž náleží také fragment básnické skladby *Noc s Ofélií*, poněvadž problematika této poslední Holanovy tvůrčí etapy je velmi specifická a vyžaduje více prostoru, než jí toto pojednání může poskytnout.

Fiktivní pouť po Itálii probíhající v *Toskáně* je v podtitulu označena přívlastkem „metapoetická“, neboť výchozí tezí disertační práce je předpoklad, že reflexe italské pouti je v Holanově poezii od počátku prvních autorových myšlenek na odjezd do Itálie spjata s uvažováním o poezii či s volbou uměleckého programu, přičemž reflektování tvůrčího směřování se stává námětem básní. Práce se proto zabývá metapoetickým významem témat, motivů, metafor, symbolů a obrazů, které souvisejí s italskou výpravou a s kulturním kontextem literatury Grand Tour. Na základě reálné cesty do Itálie dospěl básník na počátku třicátých let ke koncepci neoplatonismu, vůči níž se začal pod tíhou meziválečných a posléze válečných událostí vymezovat. Toto odmítání rané tvůrčí metody se obráželo v sémantice básní a ve výběru tvárných prostředků i v poezii čtyřicátých a padesátých let a v jistém ohledu lze tvrdit, že ji určovalo.

Základním interpretačním přístupem se v disertaci stává autobiografické čtení, poněvadž topos italské cesty je v Holanově tvorbě podložen reálnou zahraniční výpravou do Itálie a dalšími životopisnými fakty, které je třeba do výkladů Holanovy poezie reflektující italskou pouť zahrnout, pokud se hodlá interpret přiblížit k pochopení smyslu těchto autorových básní. Ve výkladech Holanovy poezie jsou proto analyzovány také archiválie z fondu Vladimíra Holana, které jsou uloženy v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Prvním významným historickým pramenem poznání Holanovy reálné italské pouti je itinerář na cestu do Itálie, který si básník připravil roku 1929. Druhým důležitým archivním zdrojem jsou dopisy Josefa Floriany adresované Holanovi, které vypovídají o básníkově plánování italské pouti. Biografické údaje jsou v této práci ovšem předmětem analýzy pouze v té míře, v jaké ovlivňují básníkovu poezii. Záměrem práce není přinést samoúčelný popis skutečné cesty empirického autora, ale realie italské pouti jsou postihovány proto, aby mohlo být registrováno a analyzováno vstupování životopisných údajů, spjatých s italskou poutí, do Holanova autorského díla. Otázka, na niž se disertace pokouší odpovědět, nezní, co přesně básník na své cestě prožíval a která místa navštívil, ale v pojednání je hledána odpověď na dotaz, jakých významů autobiografické motivy italské cesty v básníkově díle nabývají a co jejich přítomnost způsobuje v Holanově poetice. Intepretační postupy této disertace, které zohledňují autobiografické významy toposu italské cesty, vycházejí ze stati Romana Jakobsona *Co je poezie?* a ze studií

Miroslava Červenky *Individuální styl a významová výstavba literárního díla a Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu.*

Jakobson i Červenka v těchto svých statích upozorňují na to, že vazby mezi dílem, které vykazuje autobiografické znaky, a psychofyzickou osobou autora nikdy nejsou přímé a že není za žádných okolností možné ztotožnit v díle ztvárněné subjekty s empirickou osobností.² Současně se ovšem oba literární teoretici shodují na tom, že život autora a jeho tvorba se mnohdy prolínají a že mezi těmito dvěma sférami nelze nalézt zřetelnou hranici. Život podle Jakobsona a Červenky ovlivňuje tvorbu a naopak. O promísení básnických veršů a jeho biografie uvažuje Jakobson v souvislosti s Máchovou tvorbou: „Mnohonásobné prolínání poezie a soukromého života jeví se nejenom v důrazné komunikativnosti Máchova básnického díla, nýbrž zároveň v intimním zasahování literárních motivů do života.“ (Jakobson 1995: 28).

Podle Červenky je dokonce významové dění díla založeno na nasycování estetické funkce, která je bezobsažná, funkcemi z mimoestetických oblastí, ale

² Jakobson prostřednictvím výkladů různých děl Karla Hynka Máchy a jejich poměřováním s životopisnými fakty dokládá, že reálné události spisovatelova života a jeho skutečné emoce nebo prožitky sice mohou představovat materiál pro tvorbu, ovšem za žádných okolností se tyto zkušenosti empirické osobnosti nestávají ekvivalentními vůči tématům a motivům přítomným v díle. Jakobson se domnívá, že autobiografické podloží je přítomno jak v Máchově romantické básni, v níž se lyrický subjekt vztahuje k ušlechtilé kráse dívky, tak v otevřených deníkových záznamech sexuálního aktu s Lori. Ovšem tyto dva různé postoje, zaprvé lyrického subjektu ve vzletných verších, zadruhé mluvčího naturalistického deníkového záznamu, jsou vůči sobě v příkrém rozporu a nelze je převést na jeden reálný autorův prožitek. Jakobson se domnívá, že oba odstíny Máchovy poezie jsou pravdivé, nikoli však vzhledem k jeho životu, nýbrž vůči jeho tvorbě: „[...] oba aspekty jsou stejně pravdivé, jsou to jen různé významy, nebo, mluvě učeně, různé sémantické plány téhož předmětu, téhož zážitku. Filmař by řekl, že jsou to rozličné záběry jedné scény. Máchův deník je stejně básnickým dílem jako *Máj* a *Marinka*, nemá ani přídechu utilitárního, je to čistý *l' art pour l' art*, je to básnictví pro básníka.“ (Jakobson 1995: 26). Obě sémantické polohy jsou dle Jakobsona svébytnou součástí Máchovy literární tvorby a nezáleží na tom, jaký náhled autor upřednostňoval ve svém reálném životě: „Každá z těchto verzí byla prožita básníkem, každá je stejně opravdová bez ohledu na to, která z daných možností došla uskutečnění v soukromém životě a která v literárním díle.“ (Jakobson 1995: 27–28). Stejně tak Červenka hovoří o tom, že subjekt, který vzniká při významovém dění díla, není totožný s reálnou osobou. Pokládá jej za fiktivního původce díla, který je jeho svorníkem, principem, jenž dané dílo spojuje a má výlučně sémiotickou povahu: „Osobnost konstituovaná významovým děním díla nemůže mít zase jiný než sémiotický charakter. Je to konstrukt, indikovaný způsobem utváření výtvoru: fiktivní původce. Není o něm známo nic jiného, než co vypovídá sám výtvor. Jeho vztah k *reálné osobě autorově* naprosto není jednoznačný.“ (Červenka 1991: 259). Červenka zastává názor, že jakmile je dílo zveřejněno, je vyvázáno z kauzálních souvislostí plynoucích z autorova života: „Kterákoli vlastnost textu vnímaného jako text zveřejněný přestává být motivována na základě svých příčinných souvislostí s osobou autora, konkrétních okolností vzniku, a je naopak motivována svou úlohou při plnění významové intence díla.“ (Červenka 1996: 23).

samotná volba prvku z dané mimoestetické funkce je již příznaková a je projevem sémiotického procesu: „Estetická funkce je ovšem obsahově neurčitá a v literárním díle se může uplatnit jedině tak, že vtahuje do své sféry některou nebo některé z funkcí mimoestetických. Ve specifických podmínkách právě popsaných však samy tyto funkce mimoestetické vytvářejí paradigma, jehož některý člen je svobodně vybírán. Příslušný výběr má sémiotickou povahu: zbaven bezprostředních životních příčin a následků, stává se znakem začleněným do významové výstavby díla a navenek působícím především tak, že se podílí na jeho celkovém smyslu.“ (Červenka 1991: 253). Takovými prvky, které primárně nejsou estetické povahy, ale přesto do díla pronikají, mohou být rovněž různá biografická fakta, ať už jsou jimi myšlenky, zkušenosti nebo události, které se mohou stát tématem díla.³ Jakmile do díla proniknou, zapojují se do významové výstavby díla, poněvadž jsou působením dominující estetické funkce proměňovány. Tento vztah mezi estetickou funkcí a mimoestetickými funkcemi v uměleckém díle představuje dle Červenky základ vývoje umění: „Jen na základě transformací, jimž jsou v silovém poli estetické funkce podrobovány podněty přicházející ze sfér funkcí mimoestetických, je možná dynamika stylového vývoje v umění.“ (Červenka 1991: 261).

Výklad díla, který se soustřeďuje na autobiografické čtení, považují Jakobson i Červenka za oprávněný, pokud interpret přihlíží k tomu, že v uměleckém textu se původně mimoestetický znak odděluje od předmětu, který jím byl označován, a nedopouští se ztotožňování empirického autora se subjekty díla.⁴ Červenka tvrdí, že vyvázání díla z příčinných souvislostí autorova života, které se odehrává při aktu zveřejnění, nepředstavuje překážku pro využití znalostí životopisných údajů v jeho interpretaci: „Eliminace kauzálních motivací zdaleka neznamena ochuzení možností interpretačních. Jen společensky platných kódů může být oprávněně použito (tak se

³ Červenka klade důraz také na sémiotický charakter volby námětu díla: „Poznamenejme předběžně, že obdobný sémiotický charakter výběru z paradigmat má při nadvládě estetické funkce koneckonců i *volba předmětu* (prožitku, události, ideje), o němž se v díle vypovídá.“ (Červenka 1991: 254).

⁴ Jakobson odmítá Soldanův interpretační přístup k *Hlaváčkově dekadentní erotice*, poněvadž tento interpret nepřihlíží k dialektickému a proměnlivému vztahu mezi básní s erotickým obsahem a erotickým životem empirického autora: „Líčí se vztah mezi erotickou básní a básníkovou erotikou tak, jako by nešlo o dialektické pojmy, o jejich stálé proměny a zvraty, nýbrž o nehybná hesla z naučného slovníku; jako by znak a označený předmět byly jednou provždy monogamně spojeny, jako by byl zapomenut starý psychologický poznatek, že žádný cit tak čistý není, aby nebyl smíšený s citem sobě odporným (ambivalence citů).“ (Jakobson 1995: 25). Ve své studii provádí Jakobson výklad Máchova díla zaměřený na jeho autobiografické aspekty, aniž by směšoval předpokládané zkušenosti empirického autora s obsahem textu.

svým způsobem mohou uplatnit i skutečné nebo domnělé poznatky týkající se autorovy osoby a okolností vzniku díla – pokud se tyto záležitosti v příslušném kolektivu staly součástí kulturního povědomí), ale také kteréhokoli z nich. V této chvíli už nezáleží na tom, zda sám autor jako osoba měl námi zvolený znakový systém na mysli nebo zda ho vůbec znal.“ (Červenka 1996: 23). Znalosti o životě autora či informace o situaci, za níž dílo vznikalo, je možné využít, jelikož spojitost mezi autorem a jeho dílem vyvstává už ve chvíli, kdy jsou díla přisuzována jednomu konkrétnímu autorovi. Červenka se domnívá, že empirického autora a subjekt díla nelze zaměňovat, ale také podle něj není možné absolutně popírat jakoukoli souvislost mezi nimi: „Základní metodologický požadavek moderní literární vědy zní, že materiál konstituující tyto dvě zcela ontologicky odlišné entity nesmí být směřován. Bylo by ovšem nesprávné soudit, že autor a ‚osobnost‘ nemají nic společného. Subjekty přiřazené k dílům téhož autora (a že je tentýž, to už je biografická evidence!) se nesporně začleňují do vyšší významové celistvosti, obohacené a sjednocené nadto konstruktem vývoje, významového korelátu vztahů mezi řadou děl v posloupnosti jejich vzniku. Nadto se subjekt díla spojuje s konstrukty původců indikovanými mimoliterárními veřejnými projevy téhož člověka.“ (Červenka 1991: 259).

Životopisné údaje spojené s italskou cestou pronikají do Holanovy poezie a přestávají v ní vypovídat pouze o reálné zkušenosti cesty do Itálie. Životopisnost motivů italské cesty zůstává sice zachována, ale zároveň jsou tyto údaje transformovány a tuto svou funkci výrazně přesahují. V celé básníkově tvorbě se podílejí na vytvoření intertextuálních vazeb mezi jeho jednotlivými díly a tyto spoje tvoří bázi pro metapoetickou rovinu Holanovy tvorby. Při rozkrývání významu autobiografických motivů v *Toskáně* je proto zároveň odhalována metapoetická vrstva textů. Propojení autobiografie s metapoetičností je nejzřejmější v *Toskáně*, poněvadž v ní se básník navrátil k zážitku italské pouti, protože se potřeboval vyslovit k vývoji své poezie, ovšem realizováno je v celé jeho poezii. Biografická fakta spjatá s italskou cestou jsou v Holanově poezii estetizována natolik, že slouží k vyjádření hodnocení proměn autorské poetiky. Metapoetické výpovědi o změnách

v autorské poetice mohou být v Holanově poezii uskutečněny, neboť jsou v ní rozprostřeny autobiografické motivy italské cesty.⁵

Teoretickou oporu při analýzách a interpretacích představují zejména již zmíněné studie Miroslava Červenky o významovém sjednocení díla, dále jeho pojednání o intertextualitě a o vztahu mezi volnými a vázanými motivy v Holanově epice. Práce se opírá také o naratologickou teorii Lubomíra Doležela, o rozbor dramatu z žánrového a druhového hlediska Jiřího Veltruského, o úvahy o literárních družích a žánrech Jiřího Šidáka a o terminologická vymezení literárních druhů a žánrů z *Encyklopedie literárních žánrů* od kolektivu Dagmar Mocné a Josefa Peterky. Zásadní zdroj informací pro tuto disertační práci představují všechny dostupné monografie, které byly poezii Vladimíra Holana věnovány. Práce navazuje zejména na *Holanovské nápovědy* Jiřího Opelíka a na monografii Xaviera Galmiche *Vladimír Holan: Bibliotékář Boha (Praha 1905–1980)*, dále čerpá také z poznatků a interpretací obsažených v monografickém pojednání *Vladimír Holan básník* Vladimíra Křivánka a ze *Sebeuvědomění poezie* od Přemysla Blažička. Hojně je odkazováno ke studiím Holanova editora Vladimíra Justla, které lze nalézt v publikaci *Holaniana*. Charakteristika kontextu literatury Grand Tour a toposu italské cesty je přejímána jednak z monografií *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík* od Martina C. Putny a *I já jsem byl v Itálii: Obraz Itálie ve vybraných textech českých autorů* od Nelly Mlsové, ale širší základy práci v nakládání s těmito pojmy poskytuje také soubor studií *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* Josefa Kroutvora a kolektivu, který se sice zabývá převážně italskými cestami výtvarných umělců, ovšem poznatky v něm obsažené lze uplatnit i při rozboru spisovatelské zkušenosti cesty do Itálie.⁶ Práce využívá též podněty z analýz

⁵ Červenka vyslovil názor, že právě tato vyjádření metapoetických významů jsou výsostným projevem estetické funkce v uměleckém díle, jelikož představují výpovědi, které vypovídají o díle samém, jsou tedy zaměřeny na samotný výraz, a domnívá se, že právě jejich prostřednictvím je vytvářena významová soudržnost díla: „V komunikátu s nadvládou estetické funkce jsou to však právě metapromluvové významy, které jsou integrujícím článkem významu komunikátu jako celku. Základním a výchozím stupněm v hierarchii implikovaných výpovědí, na jejímž vrcholu je výpověď o postavení člověku v univerzu, je výpověď komunikátu o sobě samém.“ (Červenka 1991: 256). Na této integraci celkového významu díla se v Holanově tvorbě podílejí životopisné motivy italské cesty, které jsou transformované na metapoetickou úroveň.

⁶ Některé studie *Cesty na Jih* se však věnují výhradně literatuře, kupříkladu studie Věry Menclové *Literární cesty na jih* či *Obrazy jihu v časopiseckém pohledu* Radima Vondráčka.

literárněhistorické situace dvacátých a třicátých let, které jsou soustředěny v *Dějínách nové moderny 2* Vladimíra Papouška a kolektivu.

Disertace se skládá ze čtyř oddílů. První oddíl se nazývá *Význam italské pouti pro konstituování Holanova poetiky: vytvoření neoplatónského a neoklasicistního programu poezie*, druhý úsek je pojmenován *Rozvrácení básnické koncepce neoplatonismu a neoklasicismu*, třetí oddíl je označen názvem *Tíha viny a odpovědnosti v básnickém dramatu Noc s Hamletem* a podnázvem *Subjekty Noci s Hamletem a její žánrové a druhové zařazení* a čtvrtá část disertace se jmenuje *Básnické rozpomínání v Toskáně*.

První oddíl se věnuje rané fázi Holanova poezie, kterou je možno ohraničit dobou trvání od druhé poloviny dvacátých let zhruba do první poloviny let třicátých. Tato tvůrčí fáze zahrnuje Holanova díla od prvotiny *Blouznivý vějíř* po básnickou sbírku *Kameni, přicházíš...*, jež už byla publikována na počátku druhé poloviny třicátých let, která se ale přesto přimyká k lyrickým sbírkám *Vanutí* a *Oblouk*. Na začátku prvního oddílu je popsána duchovní atmosféra meziválečného období dvacátých let, která byla poznamenána událostmi první světové války, do níž Vladimír Holan vstoupil jako začínající básník. Hledána je odpověď na otázku, jakým způsobem básník reagoval na dominantní umělecký směr moderní literatury, kterým byl v českém prostředí poetismus, jak jej do svých veršů zahrnul a jakou formou se od něj současně ihned v počátku odvracel, aby mohl ve svých básních vyslovovat existenciální tematiku autobiografického významu. Interpretován je básníkuv vztah k avantgardě v jeho sbírce *Blouznivý vějíř* a v básnické skladbě *Mědirytině*, v níž už lze hovořit o vědomém odklonu od avantgardního vlivu, který se v Holanově případě ukazuje jako omezující.

V prvním oddílu jsou zkoumány posuny v Holanově poetice, které souvisejí s přípravou na cestu do Itálie, s jejím vykonáním a s následnou reflexí této poutě. Analyzována je Holanova korespondence s Josefem Florianem, která vypovídá o autorových motivacích k italské cestě, a rozebírán je Holanův dochovaný cestovní itinerář, který si před odjezdem do Itálie připravil a do něhož se rovněž vtiskávají důvody, pro něž toužil odcestovat na italské území. Je ukázáno, že plánování italské cesty, její realizace a zpracovávání zkušenosti italské pouti představují důležitý mezník v krystalizaci Holanova básnického světa, který mu napomáhá vytrhnout se

z dobových ideologických vlivů a jenž mu umožňuje rozhodnout se, z kterých již existujících aspektů moderního psaní utvoří svůj individuální básnický kód.

Odhalovány jsou zdroje Holanových představ o Itálii a původ očekávání, která autor k italské pouti směřoval. V první části pojednání je dokládáno, že topos italské cesty v Holanově tvorbě není nezávislým fenoménem, nýbrž že vyrůstá ze světové i české tradice literatury Grand Tour. Odkrýváno je Holanovo napojení na tradici literatury Grand Tour, jež je dáno jak jeho četbou a literárními vzory, tak přátelskými kontakty s básníky, kteří se o Itálii zajímali. První důkaz představuje rozbor Holanovy recepce četby Goethova cestopisu *Italská cesta*, což je dílo, které je považováno za jeden z nejpodstatnějších textů reprezentujících literaturu Grand Tour. Zadruhé je dokazováno, že v době, kdy Holan vstoupil do literatury, mnozí čeští spisovatelé a další umělci vykonávali italské poutě a mladého básníka touto formou mohli inspirovat k jeho vlastní cestě do Itálie.

První úsek disertace se pokouší odpovědět na otázku, jak spolu souvisí reflexe vykonané italské pouti a umělecký program neoplatonismu, k němuž Holan dospěl po svém návratu z Itálie a jenž je založen na metodě abstrakce, která je charakteristická zejména pro sbírky *Vanutí*, *Oblouku* a *Kamení, přicházíš...* V pojednání je dokázáno, že mezi neoplatónskou koncepcí poezie a zkušeností italské cesty existuje přímá souvislost, třebaže reálná cesta do Itálie básníkovo prvotní očekávání duchovního obrození a zasvěcení do básnění nenaplnila, a proto mu nejprve přinesla zklamání. Vysvětlována je Platónova ontologická teorie říše idejí, jelikož jejím prostřednictvím je duchovní krize po návratu z Itálie překonána. Tento platónský náhled na skutečnost však není vůči literatuře Grand Tour vnější koncepcí, ale naopak je jí inherentní již od dob renesance, za níž se novoplatónská filosofie rozvíjela ve Florencii, a ovlivňuje i Goethovo nazírání na svět. Topos italské cesty je v Holanově poezii nerozlučně spjat s neoplatonismem, jímž básník dosáhl kýžené změny ve své poetice, protože jím byl utišován tragický rozpor mezi subjektem a světem.

Druhý oddíl se věnuje vývoji Holanovy poezie od druhé poloviny třicátých let do počátku let padesátých. Tématem této části práce je postupný rozvrat neoplatónské koncepce poezie v důsledku dějinného působení. Analyzován je vztah mezi opouštěním harmonizující metody psaní a narůstajícími předválečnými konflikty a tragédiemi druhé světové války a postihována je proměna Holanovy

poválečné poezie, v níž na omezenou dobu opět dospívá k souladnějšímu hodnocení světa, ovšem prostřednictvím přijetí socialistické ideologie a adorování Sovětského svazu. Sledován je vznik básnickovy angažované poezie, v níž dochází k popírání neoplatónského konceptu. Zkoumáno je rozdělení Holanovy tvorby do tří paralelně existujících básnických linií, jež je důsledkem historických převratů. Interpretovány jsou zde zaprvé lyrické sbírky *Kameni, přicházíš...*, *Záhřmotí*, *Bez názvu* a *Na postupu*, zadruhé verše první fáze autorovy angažované tvorby, zastoupené díly *Září 1938*, *Odpověď Francii* a *Zpěv tříkrálový*, a sbírky politické poezie poválečného období *Děk Sovětskému svazu*, *Panychida* a *Rudoarmějci* a za třetí proud epické poezie, k němuž patří díla *První testament*, *Cesta mraku*, *Terežka Planetová*, jež jsou spojena tématem zmarňovaného návratu, a poema *Zuzana v lázni*.

Středobod druhého oddílu tvoří interpretace básnické skladby *První testament*, v němž téma neuskutečnitelného návratu nabývá metapoetického významu. Třebaže je v této básnické skladbě naráženo na rozpadající se kladný obraz světa, vystavěného na podkladě zkušenosti italské cesty, je v závěru *Prvního testamentu* vyjádřena potřeba básnické koncepce transcendentály, která ladí s neoplatónským programem poezie ze třicátých let. Druhá část disertace se zaměřuje také na analýzu střetu tohoto přetrvávajícího požadavku transcendence s autorovou deziluzí, která byla vyvolána poznáním, že Sovětský svaz a Stalinem propagovaná socialistická ideologie nejsou zdrojem míru, jak se básník domníval, nýbrž zla. Tento otřes prohloubil negativitu Holanovy poezie. Razantnější odvrácení se od lyriky třicátých let, které po tomto vystřízlivění následovalo, je doloženo v rozboru básně *Zuzana v lázni* a ve výkladu posunů mezi verzemi *Triumfu smrti* z roku 1936 a 1948.

Třetí oddíl se nejvíce soustřeďuje na výklad *Noci s Hamletem* a zaměřuje se i na jeho druhové a žánrové zařazení. Rozkrývána je důležitost témat viny, výčitek svědomí a zodpovědnosti za světové zlo v Hamletově nešťastném milostném příběhu. Vražda Hamletovy lásky Julie je chápána jako alegorie znázorňující konec básnickových ideálů souvisejících s ambicemi moderny. *Noc s Hamletem* je komparována s paralelně vznikající básnickou sbírkou *Bolest* a se Shakespearovou tragédií. Při srovnávání dramatu *Hamlet, princ dánský* s *Nocí s Hamletem* je přihlíženo k Holanově četbě sekundární literatury o Shakespearově tvorbě. Je dokazováno, že recepce Chudobovy *Knihy o Shakespearovi* výrazně zapůsobila na

podobu *Noci s Hamletem*. Vyvraceny jsou pochybnosti o dialogické povaze básně, která se v disertaci jeví být výslednicí niterných konfliktů autorského subjektu, jenž se pře o vlastním provinění se sebou samým. Dialogické napětí zakládá dramatický charakter tohoto Holanova díla.

Ve čtvrtém oddílu disertace je interpretován topos italské cesty v *Toskáně*, který souvisí s hodnocením Holanovy dosavadní tvůrčí činnosti, jež se zde odehrává. V této části práce se znovu navrácí téma cestovního itineráře pro výpravu do Itálie z jara roku 1929, poněvadž jeho znění vytváří dějovou osnovu *Toskány*. Vykládány jsou sémantické instrukce tohoto cestovního plánu, které určují trasu, po níž se hlavní postava básně po Itálii pohybuje, ale také fikční čas díla. Posloupnost zastávek zapsaná na itineráři je porovnávána s fiktivní poutí, která se odvíjí v *Toskáně*. Součástí výkladů *Toskány* ve čtvrtém úseku práce je i pokus o žánrové určení tohoto Holanova textu a analýza jeho subjektů. Nacházeny jsou argumenty pro zařazení tohoto díla k cestopisné literatuře náležící k tradici literatury Grand Tour.

Je zdůrazňováno, že i v padesátých letech pokračuje básníkově polemizování s neoplatónským a novoklasicistním konceptem, jehož doklady je možné nalézt kromě *Noci s Hamletem* například také ve sbírce *Bolest* a které se stává námětem metapoetického hodnocení poezie v *Toskáně*. Postřehována je okolnost, že v básníkově poezii z druhé poloviny padesátých let vyvstává téma italské cesty spolu s tematizováním viny a výčitek svědomí, které byly konstatovány v závěru *Noci s Hamletem*.

Toskána je srovnávána s *Nocí s Hamletem*, s níž je provázána mnoha intertextuálními odkazy. *Noc s Hamletem*, která rovněž obsahuje motivy italské cesty, je představena jako přímý předstupeň *Toskány*. Čtvrtý úsek disertace obsahuje analýzu shod i odlišností mezi těmito básněmi. Porovnáván je především vztah vypravěčských subjektů k hlavním postavám těchto děl a komparováno je postavení protagonistů v hierarchické struktuře básní. *Toskána* není uváděna do souvislosti pouze s *Nocí s Hamletem*, ale je zjišťováno, že v jejích verších o cestě poutníka Itálií se prolínají motivy z různých Holanových básní. Jsou v ní přítomny mimo jiné odkazy k *Triumfu smrti*, k lyrickým sbírkám a básnickým prózám ze třicátých let, k básnické skladbě *Cesta mraku*, ale zejména k *Prvnímu testamentu*. V posledních podkapitolách čtvrtého oddílu je interpretováno básníkově

metapoetické hodnocení vývoje vlastní poezie, které je v *Toskáně* umožněno cestopisnou distancí vypravěče vůči postavě poutníka a zmiňovaným prolínáním motivů převzatých z předchozí tvorby. Postihnuto je i kritické vymezení autorského subjektu vůči kontextu literatury Grand Tour.

2 Význam italské pouti pro konstituování Holanovy poetiky: vytvoření neoplatónského a neoklasicistního programu poezie

Zda...

**Ne pouhou vzpomínkou cítíš se v hloubce gest
tak jižně vázán, že
v koši svých tichých sil jsi pozván nést,
nést hrozny, oranže.**

**Tu a tam větévkou a listem proložen
tvůj nejplnější cit,
zapomenutý v srdci Boha, v něze žen
troufá si plodem být.**

**Zda uneseš je, považ: hrozny, olivy!
Pochyby probloudiv,
pod patou nic než mramor drolivý –**

**zda důkaz máš, že trpké proudy míz
zestlály tobě v div?**

Zda zašumíš: Ach, včely, dívky, viz! (?)

(Vladimír Holan 1965: 107)

2.1 Holanova tvorba před vykonáním italské cesty

2.1.1 Moderní umění v čase duchovní dezorientace

V prvních básnických dílech Vladimíra Holana psaných na začátku dějinného období druhé poloviny dvacátých let 20. století je rodící se niterné zaměření mladého tvůrce prostoupeno soudobými uměleckými a ideologickými programy, které se konstituovaly v kulturním prostředí první republiky a celého evropského prostoru. Holanovo básnické směřování čerpá z této historicky determinované atmosféry, avšak již ve své první publikované básnické sbírce *Blouznivý vějíř* se z tohoto dobového zasazení vymyká důrazem na jiné hodnoty, než které byly prosazovány kupříkladu poetismem, který určoval poetiku děl českých autorů debutujících ve dvacátých letech dvacátého století. Holan náležel obdobně jako František Halas ke spisovatelům, v jejichž literární tvorbě se odehrál střet mezi recepcí tehdejších uměleckých a společenských vlivů a jejich odmítnutím v podobě příklonu k existenciální hloubce sdělení rezignujícího na konstruktivní principy avantgardního umění.

Dvacátá léta 20. století se vyznačují krizí identity moderního člověka, jejíž příčinou byla zejména deziluze z vývoje společnosti způsobená tragédií první světové války, kterou již společnost nedokázala překlenout vírou v Boha. Ortega y Gasset ve svých rozborech situace po první světové válce dospěl k názoru, že „křesťanská interpretace [člověka] jako obrazu Božího byla zkušeností první světové války extrémním způsobem otřesena“ (Vojvodík 2014: 48). Tuto duchovní krizi, projevující se depersonalizací, dezorientací a rozkladem harmonického vztahu mezi člověkem a světem a rozpadem jednoty duše a těla, se pokoušeli překonávat avantgardní umělci a teoretikové vytvářením programů rozlučujících současnost s veškerou dosavadní tradicí, kterou odmítali, jelikož byla pošpiněna válečnými událostmi. Proto usilovali o nové umění, které bude schopno rozvrácenou společnost proměnit v harmonickou jednotu. Vznikaly však také projekty katolicky orientovaných spisovatelů či kritiků, jejichž cílem bylo naopak obrodit křesťanskou tradici, na níž byla evropská kultura a společnost podle jejich mínění vybudována.

Představitelé obou protikladně zaměřených myšlenkových proudů ovšem usilovali o totéž. Jejich záměrem bylo syntetizovat v textech obraz světa, který se rozpadal do nespojitelných protikladů, paradoxů a oxymoronů, a touto syntézou

vyřešit reálnou existenciálně nejistou situaci dvacátých let ve společnosti. Avantgardní autoři toužili po navození čistoty a radosti prostřednictvím převratu v umění. Představitelé katolického uvažování usilovali o znovuoobnovení ztracené čistoty světa, na němž se měli podílet autoři konvertující ke katolictví a postihující skutečnost prizmatem víry. Katolicky zaměřená periodika vyzývala umělce k pochopení provázanosti mezi duchovností umění a křesťanskou religiozitou. Umělecké nazírání reality bylo ztotožňováno s náboženským náhledem na svět. Umělecká činnost se stávala výrazem religiozity, náboženská zkušenost se estetizovala. Jan Čep se domníval, že v „umělecké oblasti v zásadě není rozporu mezi básníkem a katolíkem a nekatolíkem, neboť skuteční básníci mají přímé poznání skutečnosti, a toto poznání se kryje s poznáním náboženským.“ (Wiendl 2014: 362). Wiendl zastává názor, že mezi léty 1924-1934 „metafyzická hodnota obecně, religiozita obecně se stávají v této diskuzi klíčovými estetickými hledisky, o jejichž naplnění jde v uměleckém díle především“ (Wiendl 2014: 362). Josef Krlín, přispěvatel do katolické revue *Na hlubinu*, jež začala být vydávána roku 1926, napsal mezi léty 1930 a 1931 titul s názvem *Návrat vzdělanců*, v němž metaforou návratu míní konverzi intelektuálů ke katolickému vyznání, jehož rozšiřování bylo v období první republiky katolicky orientovanými spisovateli soustavně představováno jako předpoklad kladné budoucnosti českého národa a jeho jediná naděje vnášející opět řád do společnosti: „Katolicismus byl opakovaně vyhlašován jako jediný základ národního života, byl spojován s většinou národa a interpretován jako spása pro národ, záchrana, která koření hluboce v minulosti.“ (Bauer 2014: 189).

Roku 1929 uvažoval Julien Benda o příčině utrpení lidstva v poválečném období. Nalezl ji v absenci transcendentní pravdy. Bendova kniha *Zrada vzdělanců* je opatřena „signifikantním mottem Charlese Bernarda Renouviera ‚Svět trpí nedostatkem víry v transcendentní pravdu‘.“ (Bauer 2014: 206). Mezi léty 1922 a 1923 uvažoval o nutnosti očištného přerodu poválečné společnosti též fenomenolog Edmund Husserl. Podle jeho mínění by tato proměna měla vyplývat z kontextu ustupující křesťanské víry, jejíž působení však lidstvo v poválečné situaci postrádá. Zavedení etických principů založených na spáse by ji dokázalo zastoupit: „v letech 1922-1923 píše Husserl pro japonský časopis *Kaizo* dvě studie, v nichž naléhavě zdůrazňuje jako hlavní úkol poválečné doby nezbytnost etického obrození, které by

působilo jako ‚náboženské osvobození‘ a ‚mesianistické zjevení‘, ukazující cestu k duchovní a mravní obnově lidstva.“ (Vojvodík 2014: 42).

Vladimír Papoušek tvrdí, že v první polovině dvacátých let byla jazyku stále přisuzována performativní funkce a schopnost překlenout rozdíly a sjednocovat společnost. Psaní uměleckých děl bylo vnímáno jako způsob, jímž lze zachránit svět před nejistotou a chaosem, v nichž se lidstvo po válce ocitnulo. Umělci a myslitelé reprezentující různé umělecké směry či myšlenkové tendence sdíleli utopickou představu o tom, že psaním lze dospět k novému uspořádání společnosti, nebo oživit šťastnou minulost lidstva. „V duchu převládající evropské tradice objevujeme především performance lidské tragédie a utrpení reprezentované jako borcení nějaké ideální reality, která – aktuálně rozvrácena – vybízí lidstvo k nápravě a uvedení všeho do původního stavu, respektive k tvorbě nového pořádku.“ (Papoušek 2014: 135) Situace člověka dvacátých let 20. století charakteristická svou nesoudržností generovala v části společnosti nespokojenost se soudobým stavem kultury a morálky, pocity zklamání, výčitky svědomí a viny, již se projevovala zodpovědnost dospělých jedinců za válečnou mašinérii, která rozložila soudržný obraz světa a jednotu mezi tělem a vědomím individua. Mezi léty 1914-1918 byla popřena svébytnost umělecké činnosti a byla znehodnocena důvěra v zušlechťující funkci kultury. Poválečné výčitky svědomí a pocit viny proměnily též psychoanalytickou teorii Sigmunda Freuda, jenž vydal roku 1929 spis *Nespokojenost v kultuře*, v němž jsou jeho předválečné pojmy pud slasti a pud smrti vystřídány důrazem na téma svědomí a viny, kterou Freud přisuzuje příliš rozvinuté kultuře. Freud v tomto pojednání vyslovil názor, „že velkou část viny na našich bédách nese naše takzvaná kultura: byli bychom mnohem šťastnější, kdybychom se jí vzdali a vrátili se zpět k primitivnějším poměrům“ (Vojvodík 2014: 43).

Podstata moderního umění spočívá v neustálém překonávání rozvratu, je utvářena snahou překlenout pocit viny a vytvořit nové umění, jehož estetické hodnoty budou současně etické či religiozní. Kultura moderny je definována vírou v performativní dosah uměleckých textů, v nichž je estetika ztotožňována s religiozitou, nebo s etikou. V této identifikaci uměleckého a správného či pravého postoje k sobě samému a ke společnosti je obsažen příslib možné proměny sebe sama i celé společnosti prostřednictvím literárních textů. Tvorba literárních textů se v moderně stala jednáním, které v sobě neslo potenci ovlivňovat mimoliterární

skutečnost a vnášet do ní řád. Modernu lze definovat jako „hlubokou krizi kultury“ (Vojvodík 2014: 48), jež měla být překonána prostřednictvím média psaní, které mělo samotné moderně navrátit její ztracenou podstatu, jíž jí představitelé rozpadající se kultury přisuzovali.

2.1.2 Distance vůči poetistickému programu v *Blouznivém vějíři*

Holan začal rozvíjet svou básnickou činnost v době, kdy se rozpad identity subjektu v evropské společnosti nadále prohluboval, a snahy o jeho překonání proto gradovaly v uměleckých programech, jež slibovaly vytvořit novou skutečnost, která bude odtržena od minulosti válečné Evropy. Holanova první sbírka básní *Blouznivý vějíř* byla vydána roku 1926. Na verše začínajícího básníka, jež se pokoušel ve své rané poezii vyrovnat se svými vnitřními konflikty, působily metody a cíle avantgardního umění, protože v kulturním kontextu dvacátých let dominovaly. *Blouznivý vějíř* ovšem obsahuje také motivy katolického vyznání, které je svým zaměřením experimentálnímu umění protikladné a jehož představitelé se vůči poetismu později mnohdy vymezovali. Holan považoval *Blouznivý vějíř* za hřích mládí. Zatímco romány a začátečnické lyrické texty předcházející *Blouznivému vějíři*, zničil, *Blouznivý vějíř* unáhleně publikoval, čehož roku 1955 v rozhovoru s Justlem litoval: „Napsal jsem několik románů, které jsem naštěstí zničil. Vzpomínám si název jednoho: Měsíce pod zelenou sklenicí. Napsal jsem i několik lyrických knížek, které jsem také naštěstí zničil. Ukvapeně jsem vydal knížku *Blouznivý vějíř*. Je to takový hřích mládí.“ (Holan 1988: 384). Holan si nepřál, aby byl *Blouznivý vějíř* zařazen k jeho dalším raným sbírkám *Triumf smrti*, *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...* vydaných v prvním svazku *Sebraných spisů*, jelikož v jeho verších přijal do své poezie dobové působení poetismu, aniž reflektoval jeho význam.

Básník si tehdy nebyl vědom existenciálního významu svého vlastního básnického směřování, které začalo krystalizovat v básni *Mědirytina* při artikulaci vnitřního sporu mezi senzibilitou a reflexivností, mezi touhou po opětovném navození harmonického nazírání světa a tendencí ke skepticismu. Ovšem již mnohé verše Holanovy prvotiny *Blouznivý vějíř* k tomuto rozporu poukazují, jelikož jejich lyrický mluvčí vyjadřuje zoufalství nad ztraceným dětstvím, od něhož se konflikt mezi emocionalitou a pochybnostmi v Holanově tvorbě odvíjí. Tento vnitřní spor

mezi důvěrou ve smyslové vnímání odpovídající bezprostřednosti dětského věku, jež zakládá harmonické vazby k vnějšímu světu, a racionálním uvažováním, které ruší jednotu těla a duše, značí rozpad identity lyrického subjektu. Vědomí a schopnost sebereflexe jej odcizují vlastnímu tělu, a proto není schopen prožívat soulad mezi sebou a světem, poněvadž do vnějšího světa je zasazen právě svou tělesností.

Obrazy a metafory rozkladu jednoty lidské bytosti v Holanových prvních publikovaných dílech vyjadřují a odrážejí dobově podmíněnou úzkost společnosti přelomu dvacátých a počátku třicátých let, která byla vyvolávána pocitem, že člověk ztratil přístup k autentickému vztahu k sobě samému i ke světu a nyní spočívá v chaosu bez schopnosti zorientovat se v něm. Holan v době, kdy psal *Blouznivý vějíř*, převzal do své tvorby vnější znaky poetismu, jelikož cílem tohoto avantgardního uměleckého směru a způsobu života bylo harmonizovat rozpory. Teoretik poetismu Karel Teige tento směr ve svých manifestech pocházejících z let 1924-1928 definoval jako revoluční umění, které se vyznačuje konstruktivismem a progresivitou. Úkolem poetistického programu reprezentujícího v české kultuře myšlenky světového avantgardního hnutí bylo vytvořit jednotnou společnost zavedením nového řádu. „Právě v poetismu se česká avantgardní teorie dopracovala ke komplexnímu podání koncentrované, scelující vize řádu života a umění, jak ji představil Teige ve svém manifestu.“ (Wiendl 2014: 324).

Blouznivý vějíř je však ovlivněn taktéž snahou katolických spisovatelů a intelektuálů překonat konflikty šířením pravé křesťanské víry. První polovinu dvacátých let, kdy Holan dospíval a dozrával k rozhodnutí přijmout básnické poslání, charakterizovalo také „přesvědčení, že rozvrat jedince, který hrozí z identifikace jeho tragické životní situace, lze odvrátit jen specifickým obratem k duchovnu a vírou.“ (Papoušek 2014: 133). V básních *Blouznivého vějíře* se proplétají dvě protikladné tendence, aniž by se vzájemně popíraly. Prvky poetismu v Holanově první vydané sbírce koexistují s křesťanskými a biblickými názvuky, v nichž se začíná ozývat další básníkův konflikt, který v mnoha aspektech utváří poetiku jeho děl. Ve dvacátých letech se Holan potýkal s pochybnostmi o existenci Boží. Pokoušel se bojovat s neschopností plně uvěřit dogmatům katolického vyznání. Rozpor mezi vírou v Boha a ateismem představuje analogii k vnitřnímu konfliktu mezi senzibilitou a racionality či mezi harmonií a disharmonií.

Poetismus a katolické vyznání znamenaly pro začínajícího básníka příslib nalezení harmonického postoje k tělesnosti a smyslovosti a naději na překlenutí rozporu mezi duší a tělem. Holan byl na počátku své tvorby osloven hédonismem poetismu, jenž se zdál obrozovat bezprostřední postoj k tělesnosti, která se měla stát zdrojem radosti, nikoli utrpení. Zasáhla jej rovněž křesťanská milost spásy, protože osvobozuje lidskou bytost od hříchů vyplývajících z její tělesné ukotvenosti ve světě.

Vliv poetismu se v *Blouznivém vějíři* projevuje přítomností poetistických nápodob. Vnější působení poetismu je patrné v tematicko-motivické vrstvě sbírky, ve slovníku, který Holan pro její verše zvolil, a dokládá jej také přítomnost typického poetistického toposu pouti. Námětem veršů *Blouznivého vějíře* je dětství a dětské vnímání světa, jemuž odpovídají pohádkové motivy princezen a vodníka. Objevují se v nich též pro poetismus typické motivy exotického ovoce, k nimž patří například pomeranč, meloun nebo olivy. Součástí veršů *Blouznivého vějíře* je i motivický okruh cestování a putování provázaný s exotickými motivy. Motivы cestování po exotických krajích zastupují v *Blouznivém vějíři* karavany, velbloudi či španělské ženy. Nejvýrazněji ovšem metoda poetismu ovlivnila způsob výstavby jazyka a obrazů *Blouznivého vějíře*. Holan využívá poetistickou metodu asociací, verše jsou uzavírány asonancemi a v některých básních pracuje s principem hry vytvářející slovní hříčky s veselým významem. Příkladem hry se slovy a významy je například báseň *Večeře*: „Křehká zeleň salátu vlní se v Tyrhénském moři smetany. / Purkrabí usnul, purkrabí usnul. / Jen loď se kolébá pod majákem a stříbro zvoní.“ (Holan 1988a: 27).

V *Blouznivém vějíři* však přes uvedené shody s poetistickým programem nelze nalézt rozbujelou extenzitu představ, jíž se poetistické básně vyznačují. Rozpínavost obraznosti vytvářená asociativními skoky zde není realizována, poněvadž základem sémantiky *Blouznivého vějíře* je melancholický postoj lyrického subjektu, který se zaobírá děním ve vlastním nitru. Toto existenciální naladění lyrického mluvčího ustaluje tok představ ve verších do vzájemně provázaných řad motivů, které se ve sbírce v obměněných podobách opakují. Příkladem tohoto ustalování veršů je obraz kuřáka, který je obestřen kouřem z doutníku, jenž mu umožňuje zapomenout na vnější svět a rozjímat či vzpomínat: „Melancholický doutník kouřím v kněžském šeru tvém / jak luna mrazivá se hrouží

v hlubiny“ (Holan 1988a: 34). Obdobnou funkci jako obraz kuřáka vykazují v *Blouznivém vějíři* navracející se obrazy, jejichž součástí je dým, nebo déšť: „V dýmu se ztrácí promoklé léto.“ (Holan 1988a: 26).

Zatímco poetismus se zaměřoval na smyslově vnímatelné kvality přítomného předmětného světa a s nadšením hlásal příchod nového v budoucnosti, lyrický mluvčí *Blouznivého vějíře* odhmotňuje vnější realitu v obrazech kouře a dýmu, aby mohl dospět k vybavování názornějších vzpomínek. Odděluje se od přítomného momentu, aby se mohl zaměřit na minulost. V *Blouznivém vějíři* není přítomno akcentování budoucnosti, ale naopak v něm nacházíme zájem lyrického mluvčího o uplynulý čas, po němž teskní. Fedrová a Jedličková postihují ve své monografii *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* postup dematerializace vnější reality, který vypravěče či postavu vede k oživení vzpomínek. Svá přesvědčení dokládají například interpretací Proustova *Hledání ztraceného času*. Autorky se domnívají, že déšť, mlha, záclona či světelné efekty se stávají „optickou clonou“ (Fedrová, Jedličková 2016: 311), která rozrušuje jasné obrysy obrazu, čímž je usnadněno vybavování vzpomínek. Zmíněné optické clony „náleží k inventáři literárních prostředků schopných vyvolávat názorné představy“ (Fedrová, Jedličková 2016: 311).

Ovlivnění poetismem se v *Blouznivém vějíři* střetává s tendencemi, které jsou avantgardní poezii naprosto protikladné a jež signalizují zrod autorovy originální poetiky. *Blouznivý vějíř* sice obsahuje témata a motivy, jimiž se vyznačuje poetismus, avšak právě tyto shodné prvky odkrývají, že se Holan poetismu vzdálil již ve své první básnické sbírce. Její lyrický mluvčí zaujímá totiž vůči typickým poetistickým námětům postoj, který je avantgardě naprosto vzdálený. Papoušek řadí začínajícího Vladimíra Holana, Františka Halase a Viléma Závadu k autorům, kteří svým způsobem uchopení skutečnosti podemílali levicovou avantgardu. Nepatří k autorům křesťanského charakteru, ale nelze je přiřadit ani k poetismu, třebaže s ním sdílí „ateistický slovník“ (Papoušek 2014: 158), poněvadž „od diskurzivních dominant tohoto okruhu, které byly orientovány spíše kolektivisticky a konstruktivisticky, se tito básníci odklonili k tématům času, smrti, zakoušení pobytu v rozporuplných situacích světa naplněného mlčenlivou matérií.“ (Papoušek 2014: 158).

Papoušek tvrdí, že přelomovým se stal rok 1926, v němž Holan publikoval *Blouznivý vějíř* a kdy lze i v dílech doposud avantgardních spisovatelů vysledovat narůstající distanci vůči poetistickému programu. Například Seifert roku 1926 publikoval básnickou sbírku *Slavík zpívá špatně*, která je chápána jako Seifertovo rozloučení s avantgardní tvorbou. Podle Papouškova pozorování „právě v tomto roce došlo k jistému zalomení v některých poetikách avantgardních básníků dosud spojených s hédonistickým poetismem.“ (Papoušek 2014: 140). Papoušek dospěl k poznání, že roku 1926 začíná proces příznačný pro druhou polovinu dvacátých let, v jejímž průběhu se začal proměňovat básnický slovník odhalující rozklad avantgardních optimistických vizí. Původně poetistickými slovy určenými pro vyjádření plánu přetvořit svět začalo být poukazováno na lidskou konečnost a beznaděj. Tato proměna slovníku se odehrála, aniž by autoři o tuto změnu záměrně usilovali a aniž by ji očekávali. „Slova, která v původním konceptu poetistické avantgardy měla být konstrukčním materiálem funkčně pospojovaným básníkem – stvořitelem nového světa do obrazu nové vize, nového obzoru lidské kreativity popírající vyčerpané struktury zákonů, tradic a institucí starého světa, se náhle v roce 1926 vymykají kontrole tvůrce a staví se polemicky proti sobě. Neukazují už pouze na akt nového tvoření, ale i na tvořící subjekt, jenž se odhaluje jako existenciálně limitovaná živá bytost a také jako jedinec.“ (Papoušek 2014: 140).

V poetismu je topos pouti spojen s kladnými emocemi, s radostným vytržením a s očekáváním šťastných změn v budoucnosti. V Holanově *Blouznivém vějíři* však jeho přítomnost nestvrzuje poetistické zaměření sbírky, jelikož motiv pouti nabývá významu, který je slovníku poetismu protikladný. Topos pouti je obsažen v básni *Ultima Thule*, která ukončuje sbírku *Blouznivý vějíř*, jež se skládá ze čtyř oddílů nazvaných *Milostná vánice*, *Biblická půlhodina*, *Dva večery* a *Chryzantémy*. V kompozici *Blouznivého vějíře* lze vysledovat gradaci existenciálního zaměření, které vrcholí v jeho posledním textu. Lyrický subjekt básně *Ultima Thule* nevnímá topos pouti v avantgardních intencích. Neznamená pro něj veselou událost, ale naopak trýznivou situaci, jelikož poznává, že ztratil své chlapectví a nyní je vystaven zoufalství, samotě a smrti. V této básni nedochází ke střetu avantgardního zaměření a existenciálního postoje pouze v případě toposu pouti, ale konflikt mezi významy slov zahrnuje i dětství a dětský pohled na svět. Zatímco v poetismu se svět dítěte stává inspiračním zdrojem jazykových hříček, spontánního postoje ke světu a

pohádkových motivů, v *Ultima Thule* dětství odplynulo do nenávratna, obdobně jako se léto vytrácí s příchodem melancholického podzimu, a dospívající lyrický subjekt k němu ztratil přístup: „Hrad Bezděz šuměl nad tvým chlapectvím a jivy drobných hájů / Šál světlé krajiny se vlnil neskonale doubravou / Když skrytou nedělí lampión hudby hořel opodál / Když klerik ti věštil osud z karet naivních / Když měsíc zářil nad lesem a slabě skandoval / A dnes zahalen v paletot a v modré náprsnice / U střílen pouťových do svého srdce míříš neustále / Za jasnou číší clairettu jsi viděl slunce zapadat / Daleko mušle růží jsou smrtelné perly chryzantém / Blankytné vzpomínky se zavírají v žaltář veršů podzimních / A v sladký soumrak jeseně partii šachu prohrál jsi // Byls dobrodružně smuten / Obrazy hvězdných adventů zmíraly bouří sněhovou / A vějíř večerní zavál tvůj hořký stín / Na konci světa v dobách vzdálených“ (Holan 1988a: 40). Mluví básně se na pouti nevěnuje zábavě. Na pouťové střelnici se terčem, na nějž míří zbraní, stává jeho srdce. Ve zdánlivě poetické sbírce *Blouznivý vějíř* je naznačen motiv sebevraždy: „U střílen pouťových do svého srdce míříš neustále“ (Holan 1988a: 40). Tento verš vyjadřuje nepoetické odvrácení lyrického subjektu od kolektivního veselí a jeho obrat k dění vlastního nitra sužovaného tragickým rozpolžením.

Topos pouti nabývá v *Blouznivém vějíři* význam protikladný tomu, jaký mu byl přisouzen v básních manifestujících program poetismu. Papoušek postihuje v analýze Kafkových povídek *Umělec v hladovění* napsaných roku 1924 proces odpovídající změně nazírání na poetické téma v básni *Ultima Thule*. První dvě povídky nazvané *První hoře* a *Umělec v hladovění* obsahují typická poetická témata „cirkusu, manéže, artistů – jako by Kafka odpovídal na módní avantgardní poetismus vyznačující se zálibou právě v takovýchto motivech“ (Papoušek 2014: 135). Postava artisty, k níž je zaměřená pozornost vypravěče v příběhu *První hoře*, však nevystupuje v avantgardně pojeté situaci a není mu přisouzena žádná poetická vlastnost. Jeho tělo odhaluje nesoulad se světem i se sebou samým. „Zatímco v pojetí avantgardy, ale i v obecném pojetí tématu převládá radost a obraz kolektivní zábavy, kterou publikum těží z jedincova výkonu (jde o téma lidové zábavy a kultury smíchu), u Kafky je situace přesně opačná. Dobové téma se stává metaforou existenciální izolace.“ (Papoušek 2014: 135). Poetismem propagovaná tematika proměňuje v Kafkově i Holanově díle svůj význam. V Kafkově povídce i v Holanově básnické sbírce z konstruktivní metafory stává metafora existenciální:

„Možná mimoděk tak Kafka postavil proti metafoře konstruktivní – budované na předpokladu, že dané téma produkuje obraz lidské schopnosti k mistrovskému výkonu a počítá s jeho kolektivním oceněním, s prvkem uvolnění, zábavy, radosti a smíchu – metaforu existenciální, která s neobyčejnou razancí otevírá problém jedinečnosti, izolace a sebereflexe jedincovy situace v aktuálním jsoucnu.“ (Papoušek 2014: 135).

Holan se v *Blouznivém vějíři* zásadním způsobem vzdaluje poetické optice, v níž dětství symbolizuje nevinnost, radost a spontánnost. Ty mu nedokáže zprostředkovat ani vzpomínání na dětství, jelikož i ono poukazuje k rozporuplnosti skutečnosti a vzbuzuje v něm výčitky svědomí. Ve verších své první básnické sbírky vyjadřuje básník nespokojenost s postojem k vlastnímu dětství. Prostřednictvím sebeoslovení kritizuje sám sebe za způsob, jakým na dětství vzpomíná: „Vzpomínáš na dětství jak na laciný límec katechetův“ (Holan 1988: 19). Znepokojení neautentickým vztahem k vlastnímu dětství je doprovázeno ambivalentním postojem ke katolickému vyznání.

Básník v *Blouznivém vějíři* nejenže konstatuje, že dětská fáze jeho vlastního života odezněla, což v něm vyvolává melancholii, nemůže se dokonce ani těšit vzpomínkami na dětství, jelikož toto životní období je již poznamenáno vinou, která je jednou z příčin jeho současného zoufalého stavu, jež se vyznačuje absencí víry v Boha. Ta by jej mohla ochránit před chaosem vnějšího světa a vnést do jeho duše řád, ovšem s vírou se rozžehnal již v chlapeckém věku: „Děšť ťuká na dveře ó jak se plouží tma můj věčný chalát / Poslední dřevoryt v bibli jsem jako dítě kdysi roztrhal“ (Holan 1988a: 36).

Pro sbírku *Blouznivý vějíř* je příznačné sousedství poetických nápodob a biblických či křesťanských motivů:⁷ „Kristus jest dnes již bělovousý pán / Na Mount Everestu pije horký punč / Z Nového zákona dál modře padá sníh / Na krby laskavých.“ (Holan 1988a: 14). Ovšem pokud se vůči avantgardě Holan

⁷ Toto mísení křesťanských námětů a znaků poetismu nebylo ve druhé polovině dvacátých let ojedinelé. Objevilo se dokonce v poezii kněze Josefa Bartušky, který patřil k okruhu autorů katolického periodika *Archa*, třebaže většina duchovních propojování poetismu s verši o víře odmítala. Z Bartuškových veršů „vyvstává autorova otevřenost vůči výše kritizovaným avantgardním směrům, v první řadě poetismu, již představuje zejména škála civilizačních a technických motivů a motivů dálek, exotismu a cestování – maják, vodotrysky, bazén, barvy, láska a milenci, hvězdy a mléčná dráha atd.“ (Bauer 2014: 183).

v *Blouznivém vějíři* vymezuje existenciální metaforikou, která převrací význam ve sbírce používaného poetického slovníku, otázka víry nepřestává být nevyjasněným konfliktem. Ve třech básních *Blouznivého vějíře* je ztracené či znehodnocené dětství uvedeno do souvislosti s otázkou křesťanského vyznání, které je buď ironizováno, nebo je představeno jako znehodnocená naděje. V básni *Nemocnice* přirovnává autor vzpomínky na dětství k lacinému límci katechety. *Ultima Thule* obsahuje verše, v nichž dospělý muž s despektem pohlíží na svou dětskou důvěru v platnost farářových slov: „Když klerik ti věštil osud z karet naivních“ (Holan 1988a: 40). Verše básně *Adagio* odhalují básníkovu touhu po nalezení pravé víry, která je však pro něj od dětství nedostupná: „Poslední dřevoryt v bibli jsem jako dítě kdysi roztrhal“ (Holan 1988a: 36). Ztráta čistoty dětství v Holanově tvorbě souvisí s pozbytím víry v Boha.

2.1.3 Polemika mezi Blouznivým vějířem a Listy Ábela Stacha

Holanův osobní život i jeho tvorba byly ve dvacátých letech poznamenány vyprazdňováním křesťanské víry, které začalo ve druhé polovině 19. století. Současně byl Holan ovlivněn myšlenkami katolických intelektuálů, s nimiž se mohl seznámit prostřednictvím Josefa Floriana. Věřící spisovatelé ztotožňovali ve svých syntetických konceptech religiozitu, estetiku a etiku a vyzývali spisovatele ke konverzi, aby touto proměnou přispěli k tvorbě řádu. Ve dvacátých letech 20. století „[...] Bible stále existuje, existuje i koncept Boha v různých varietách, ale obě tyto záruky pevného světa ztrácí na univerzalitě už během druhé poloviny 19. století.“ (Papoušek 2014: 129). V Holanově raném díle nachází tato dobová krize víry svůj výraz v podobě konfliktu mezi křesťanským vyznáním a ateismem. Konverze se Holanovi sice vyjevuje jako způsob, jímž by bylo možné překonat beznaděj, ovšem pochybnostmi nezkalená víra v Boží existenci je pro něj nedosažitelná. Tuto nedostupnost aktu víry sdílel s většinou společnosti. Dilema zda věřit, nebo nevěřit se stává určujícím konfliktem pro jeho ranou tvorbu. V první polovině dvacátých let je Holan začínajícím básníkem, který promýšlí důsledky ateismu a jenž přemýšlí o následcích případného obratu k víře. Ve svých prvních básnických dílech proto vytváří možné světy, které jsou formovány jeho tázáním, zda zůstat ateistou, nebo nikoli. Projevem těchto dvou otevřených možností, které by se promítly do vývoje

jeho poezie, je polemika mezi sbírkou *Blouznivý vějíř* a fiktivní korespondencí *Listy Ábela Stacha*.

Mezi léty 1925-1926, kdy psal Holan *Blouznivý vějíř*, vznikala též próza *Listy Ábela Stacha*. Těchto pět fiktivních dopisů odpovídá východiskům neoklasicismu, který představuje vedle avantgardy a katolického hnutí další pokus intelektuálů dvacátých let o překlenutí diskontinuity oživením tradice a řádu. Jeho iniciátorem byl Zdeněk Kalista, který byl ve dvacátých letech Holanovým blízkým přítelem⁸ a s nímž básník úzce spolupracoval. Jejich spolupráce se začala rozvíjet v uměleckém spolku. Kalista založil roku 1925 spolu s mladými básníky Františkem Kropáčem, Konstantinem Bieblem, Jiřím Landou, Jiřím Frejkou, Sonjou Špálovou literární spolek Algol, jehož členem byl také Holan.⁹ Poetika jejich tvůrců byla ještě ovlivněna poetismem a jejím základem byly především fantazijní a exotické motivy, ale Kalista během svého působení v nové literární skupině uvažoval o vytvoření programové alternativy vůči poetismu, jejímž znakem by byla tvarová sevřenost a řád. Hnutí Algol vydávalo časopis pod názvem *M 20* neboli *Mýtus 20. století*, v němž Holan publikoval své texty.¹⁰ Časopis byl nazýván „letákem syntetismu“ (Kalista 1996: 241), jelikož Kropáč v jeho prvním vydání zveřejnil

⁸ Holan se s Kalistou seznámil v září roku 1924. Básník zaslal Kalistovi dopis s žádostí o publikování veršů v časopisu *Host*. Nevěděl, že Kalista před prázdninami roku 1924 jeho redakci opustil a že též odešel z Literární skupiny. „Mezi korespondencí jednoho dne došel mi dopis mladého muže, který zřejmě začínal svou literární dráhu, a svou naivností začátečníka mne upoutal. Oslovoval mne polokomickým Mistrě a líčil svoje postavení vnitřní, zasílal mi zároveň k jeho ilustraci několik ukázek ze svých veršů. Ale ty verše mne zaujaly, přestože i na nich bylo vidět rukopis začátečnický.“ (Kalista 2016: 428). Holan studující v té době na gymnáziu Kalistu již 23. září 1924 navštívil a začalo se odvíjet období jejich intenzivního přátelství a společné umělecké činnosti. „Holan přicházel si pro knihy, Holan sedával v mém pokoji na Žižkově v Bendlově ulici, kam jsem roku 1925 přestěhoval, vyprávěli jsme tu spolu, Holan vážil cestu odkudsi z Holešovic [...] neváhal dojet neb doběhnout až na náměstí krále Jiřího, kde nedaleko jsem bydlel, a nestačilo nám ani scházet se v mém pokoji nebo ve Slavii, začali jsme spolu bloudit po Praze, začali jsme spolu bloudit po pražském okolí, dlouhé, předlouhé cesty to byly, až někam na Karlštejn, na Mořinu nebo někam do Brd;“ (Kalista 2016: 430). Své sympatie ke Kalistovi vyjádřil Holan v prosinci roku 1924 v recenzi *Zdeněk Kalista: Jediný svět*: „Zdeněk Kalista je jedním z mladých básníků, který nezbloudil v revolučním chaosu 20. století. – V Jediném světě nám podává pokračování svou předchozích sbírek (*Ráj srdce, Zápasníci*). – Malá knížka zvroucňela a svázala tvé srdce lyricky stříbrnou nití.“ (Holan 1988a: 323). Příčinou rozpadu jejich přátelství pravděpodobně byl finanční neúspěch jejich společné vydavatelské činnosti, který byl pro Holana začínajícího psát poezii zklamáním.

⁹ Název pro toto nové básnické hnutí vymyslela Špálová: „někdy zjara 1925 došlo k založení nového literárního spolku, kterému poněkud kuriózní a bizarní nápad fantaskní Soni Špálové vtiskl jméno Algol – podle arabského jména hvězdy nacházející se v souhvězdí Persea.“ (Kalista 1996: 239).

¹⁰ Holan publikoval v časopisu *M 20* roku 1925 básně *Pobřeží* a *Svátek*.

programový manifest *Syntetismus*, který měl konkurovat uměleckým koncepcím Devětsilu a Hosta. Vydat tento časopis se jeho tvůrcům podařilo pouze třikrát. Jeho zániku Kalista nelitoval, protože mu umožnil věnovat se programu novoklasicismu, který neměl podléhat dobovému diktátu avantgardních směrů: „Ale já – celkem vzato – jsem zániku tohoto zajímavého letáku neželel, ba cítil jsem skoro jeho zánik jako jistou úlevu. [...] Je třeba mít odvalu a vykročit sám a po svém, realizovat ve svém díle především sebe, již ne za různými směry, ale za skutečnou tvorbou. [...] Nastoupit a projevit se tam, kde jsi stanul klasicistními verši napsanými v Itálii a hlavně po smrti otcově. A nespokojit se jen verši – vypracovat nový básnický tvar i teoreticky, fundovat jej jako cosi vědomého, záměrného, v plném slova smyslu prožitého. Nemluvit jen o klasicistních verších, ale o *klasicismu*. Najít *styl* sebe sama a zároveň *styl*, který by vyjadřoval dobu. Ne jít směrem, ale určit směr.“ (Kalista 1996: 242).

Svou uměleckou koncepci začal Kalista naplňovat již za svého působení v *Demokratickém středu*, v němž od 2. října 1925, kdy byl tento časopis založen, vedl rubriku *Kulturní přehled*, kolem níž se začala shromažďovat celá generace začínajících básníků, kteří mu byli blízcí a jež zamýšlel formovat novoklasicismem. K týdeníku *Demokratický střed*, který informoval především o politickém dění a o hospodářské situaci, se připojovali mladí autoři, s nimiž se Kalista znal z literárního spolku Algol a k okruhu básníků nového časopisu se zařadil rovněž Holan, jenž v něm roku 1926 publikoval své *Listy Ábela Stacha*. „Do *Demokratického středu* začali mně posílat k zprostředkování svoje příspěvky Jiří Frejka, František Zelenka, [...] Jiří Landa a další. Mezi těmito přispěvateli se ocitnul nakonec z pochopitelných důvodů i můj přátelsky velmi se mnou spjatý Vladimír Holan. Avšak přispěvatelů se kolem *Demokratického středu* kupilo, a čím více jsem jich tam přiváděl, tím více ve mně vzrůstala myšlenka, že by *Demokratický střed* se měl stát ne jenom tribunou občasných a ničím navzájem nevázaných projevů, nýbrž že by měl představovat skutečnou ideovou základnu, na které by bylo možno postavit myšlenkovou stavbu nové skupiny v mé generaci.“ (Kalista 2016: 431).¹¹ Samotný

¹¹ Kalista cítil naději, že mladí spisovatelé přijmou jeho novoklasicistní představu umění, jejíž životaschopnost mu potvrzovala poezie Paula Valéryho, Picassova výtvarná díla a hudba Bohuslava Martinů: „Ale důležité bylo, že tito mladí lidé všichni cítili potřebu nového uměleckého života, nových tvarů, nového dění jak umění výtvarného, tak literatury, ba i hudby současné. To mi dávalo naději, že skutečně se mi podaří vytvořit tady na půdě *Demokratického středu* novou základnu pro

Demokratický střed těmto Kalistovým cílům nepostačoval, protože neposkytoval dostatek prostoru pro publikování krásné literatury,¹² a nevyhovovala mu jeho politická orientace. Usiloval proto o založení vlastního časopisu. „Postihli jsme záhy, že daleko snazší a účinnější cestou k vytvoření nové fronty mladého pokolení bude *časopis*. Kulturní přehled nám sice poskytoval oceněhodné možnosti k tomu, abychom zaujali jisté místo v současném kulturním životě, ale přece jen měl jisté nevýhody, jež nám nedovolovaly se s ním spokojovat. Především byl přece jen – aspoň v očích lidí, kteří se nedovedli tak snadno vybavit z politických předsudků jako já – zatížen zřetelnou národnědemokratickou stranickou příslušností jeho vedoucích činitelů [...].“ (Kalista 1996: 259). Hospodáři financující *Demokratický střed*, doktor Fousek a doktor Chytil, přislíbili Kalistovi podporu neznámého mecenáše, který hodlal vznik periodika podpořit nezištně. Kalistovými nejbližšími pomocníky se při zakládání časopisu, který měl reprezentovat novoklasicismus, stali Holan a Landa: „Oba mladí muži, kteří tehdy stáli po mém boku jako nejbližší kamarádi a spolupracovníci moji (Landa a Holan), byli myšlenkou časopisu a vydávání knih nadšeni, protože otevírala dokořán cestu jejich literárnímu nástupu, a tlačili mne všemožně k její realizaci.“ (Kalista 1996: 260).¹³ První číslo časopisu bylo vydáno na počátku března roku 1927. Pro první ročník nového periodika zvolili jeho zakladatelé název *První svazek*, na nějž zamýšleli ve druhém ročníku navázat *Druhým svazkem* a za rok *Třetím svazkem*. Uměleckým programem *Prvního svazku* se stal neoklasicismus, jenž byl čtenářům představen v prvním článku *Před vašima očima* napsaném Kalistou.

Výslovným záměrem Kalistova neoklasicistního programu bylo vytvořit opozici protikladnou převládajícímu poetismu: „Měla to být přímo protiváha proti Devětsilu, která by vyvedla z jeho zakletého kruhu, který začínal už pozvolna

náš společný umělecký život. Já jsem tuto základnu nejspíš spatřoval v klasicismu, který reprezentoval v umění literárním nejvíce náhle se vynořivší a vysoko v respektu současné Francie vystoupilý Paul Valéry, v umění výtvarném neoklasicistické kreače Picassovy a v umění hudebním Honegger, případně český Pařížan Martinů.“ (Kalista 2016: 432).

¹² Kalista snil o periodiku zaměřeném pouze na umění. „A čím víc se rozvíjel nový proud, tím víc bylo jasno, že nepostačí na jeho zachycení stránky *Demokratického středu*, který přec jen velkou převahou svého obsahu se táhl k záležitostem politickým a hospodářským. Začali jsme, celá skupinka, která se sešla okolo nově se tvořícího programu, přemýšlet o časopise, zvláštním časopise, ale časopise ryze uměleckém literárním, výtvarném a hudebním a jinak orientovaném do světa duchového.“ (Kalista 2016: 433).

¹³ Kalistovým cílem bylo také založit vydavatelství, v němž by byla publikována Holanova prvotina *Blouznivý vějíř* a Landova první básnická sbírka *Zahrada na stole*.

chřadnout ve schematičnosti a v napodobování současné poezie francouzské a jiných přízracích blížícího se duchového stáří.“ (Kalista 2016: 431).¹⁴ Formulováním novoklasicismu se Kalista současně vymezoval vůči schematičnosti komunistické ideologie uplatňované i v umění.¹⁵ Kalistova koncepce umění se měla vyznačovat jasně definovanou hranicí „mezi životním postojem novoklasicismu a současným komunismem“ (Kalista 1996: 261).¹⁶

Holan se pokoušel program neoklasicismu ve své próze *Listy Ábela Stacha* cíleně naplnit ve shodné době,¹⁷ v níž neuvědoměle recipoval vliv avantgardního

¹⁴ Ve druhém dílu své biografie *Po proudu života* Kalista cíle svého novoklasicistního hnutí formuloval obdobnými slovy: „První svazek měl šance, že vytvoří v současném československém umění výraznou protiváhu proti frontě, která se zatím zformovala v našem uměleckém životě pod vedením Karla Teige.“ (Kalista 1996: 264).

¹⁵ Námitky vůči avantgardě a komunismu se staly příčinou zániku *Prvního svazku*, jelikož do rozvoje tohoto časopisu zasáhli Teige a členové komunistické strany, kteří využili finančních nesnází klasicistního literárního uskupení, které záměrně prohloubili, aby zničili vznikající konkurenci poetismu a komunismu. Jejich jednání je dokladem toho, že Kalistův program skutečně začínal představovat alternativu vůči dominantnímu uměleckému směru i vůči komunistickým myšlenkám: „Docházely účty od Pechtora za vytištěná čísla *Prvního svazku*, ale i za dvě knížky veršů – Holanův *Blouznivý vějř* a *Landovu zahradu na stole* –, které jsme vydali v rámci svých prve dotčených plánů a projektů, abychom ulomili hrot výtkám, že se prezentujeme jen kritickou teorií, a ne dílem. [...] Pan Pechtor, nedostávaje včas zaplacenou práci, nedodával včas čísla *Prvního svazku*, místo nichž musil tisknout věci jiné, lépe placené, a to si vzal nakonec za záminku i nakladatel Fromek, u něhož vyvinuli mocný tlak Karel Teige a další komunističtí činitelé, jimž jasně vyslovené *nekomunistické* stanovisko naší revue bylo velmi protimyslné, a odřekl nám administraci, takže jsme si musili najít administraci novou [...] pro nás značně nevýhodnější“ (Kalista 1996: 266).

¹⁶ Polemika s komunismem z neoklasicistních pozic představovala pro Kalistu překážku, když seznamoval Holana se svým uměleckým programem, protože Holan byl ve dvacátých letech stejně jako většina jeho písícih vrstevníků přesvědčen o platnosti komunistické myšlenky sociální rovnosti. „Hovor mezi námi nebyl tak snadný, jak by se na první pohled mohlo zdát, ti mladí, s kterými jsem já přicházel, to byli stále ještě většinou komunisté, a zejména Vladimír Holan se ukazoval jako naprosto nekompromisní komunist. Ale smířit komunismus s neoklasicismem se ukázalo přeci jen nesnadným, komunismus byl styl, já jsem to nazval v jednom ze svých článků styl chudoby, styl, který chtěl oprostít umělecký projev, učinit jej jaksi jednosměrným, podřídít jej plně myšlence politické, podřídít jej plně heslům, se kterými kdysi vystoupilo, před několika lety, takzvané proletářské umění. A tomu jsem já plnou silou odporoval.“ (Kalista 2016: 433). Kalistovi se ovšem podařilo Holana o oprávněnosti novoklasicistního programu přesvědčit: „Museli jsme projít mnoha diskusemi mimo tuto diskusi v *Imperialu*, než se Holan s mým programem opravdu plně ztotožnil. To však právě mne tím víc k němu zavazovalo, cítil jsem, že jeho přilnutí k mým myšlenkám je skutečně pevné a má svou hloubku, [...]“ (Kalista 2016: 434).

¹⁷ Kalista si *Listy Ábela Stacha* vysoce cenil, poněvadž v nich nacházel takové naplnění neoklasicismu, jaké si představoval. Holan uskutečnil jeho programové zadání: „Byl jsem přímo nadšen jeho *Listy Ábelu Stachovi*, které mi přinesl pro *Demokratický střed* v září 1926 a které znamenaly skutečně hotový tvar v tom smyslu, jak já jsem o něm snil, hotový tvar, který bylo možno skutečně nazvat neoklasicistním. Navazovaly na starou epistolografii renesanční, ale nereprodukovaly ji jako nějaký romantický odvar tohoto útvaru, nýbrž jako moderní a přitom čistě stylovou látku toho, co mělo nové nebo nově aspoň ohlašované umění přinést.“ (Kalista 2016: 432).

poetismu ve sbírce lyrických básní. V obou dílech je tematizován rozpor mezi vírou a ateismem. Lyrický subjekt veršů *Blouznivého vějíře* projevuje utrpení zapříčiněné ateistickým postojem, v *Listech Ábela Stacha* se na rozdíl od něj autor fiktivních dopisů s ateismem otevřeně identifikuje, když tvrdí, že „není většího ateisty, než jsem já“ (Holan 1988a: 277), nebo když vykládá Kristovo ukřížování jako střetnutí jedince s pouhou nicotou. Výraz zmučeného Krista interpretuje jako zkušenost člověka, který nespátřil Boha, nýbrž smrt: „celý Kristus je úděs ze spatřené smrti. Jeho tvář je tvář člověka, který je nešťasten, že viděl příliš mnoho“ (Holan 1988a: 278). Současně ale prohlašuje, že v něm absence víry vyvolává zoufalství a touží ji nahradit konverzí: „Jsem zoufalým nevěrcem, který počíná věřiti.“ (Holan 1988a: 288).

Novoklasicistní návrat k představě harmonické vyváženosti arkadické krajiny se objevuje na počátku druhé poloviny dvacátých let v Holanově tvorbě jako nová naděje na překlenutí rozporů mezi senzibilitou a reflexivitou a mezi tělesností a duchovností, které se mu nepodařilo sjednotit přijetím určitých avantgardních prvků hedonistického poetismu a jež mu nebylo umožněno harmonizovat prožitkem katolické víry. Mluvčí dopisů polemizuje z pozice muže, který dospěl v jižanské pastorální krajině k vyrovnanosti, s verši básně *Ultima Thule*, v nichž lyrický subjekt vyslovuje svůj tragický životní pocit:¹⁸ „Jsi na omylu, tvrdíš-li, že jsem prohrál partii šachu, drahý hochu! Jsem šťasten, neboť daleko jsou ony doby, kdy jsem neustále mířil do svého srdce u pouťových střílen a poraněn se potácel hloubavým večerem“ (Holan 1988a: 289). To, že Holan v těchto dvou dílech psaných ve stejném čase dospívá k zásadně odlišným stanoviskům,¹⁹ ovšem dokládá přítomnost nevyřešeného vnitřního konfliktu mezi harmonií a disharmonií. Postoje mluvčího *Listů Ábela Stacha* nepřinášejí řešení rozporů v podobě scelující odpovědi na existenciální tázání zoufalého lyrického subjektu *Blouznivého vějíře*. Představují protihlas oponující *Blouznivému vějíři*. Tento kontrapunktický vztah

¹⁸ S nesouhlasem reaguje především na její verše: „U střílen pouťových do svého srdce míříš neustále / [...] A v sladký soumrak jeseně partii šachu prohrál jsi [...]“ (Holan 1988a: 40).

¹⁹ Básnická sbírka *Blouznivý vějíř* byla vydána v prosinci roku 1926. Čtyři z *Listů Ábela Stacha* byly publikovány v *Demokratickém středu* od července do října téhož roku. *Listy Ábela Stacha* hodlal Holan rozvinout do podoby románu, který se měl jmenovat *Ábel Stach blázen*. Jeho vydání bylo avizováno na konci sbírky *Blouznivý vějíř*: „Autor těchto veršů vydá: román Ábel Stach blázen.“ (Holan 1988b: 334). Napsat na podkladě kratších próz román se Holanovi nepodařilo.

mezi oběma díly není pouze projevem hlubokého konfliktu mezi harmonickým a tragickým vnímáním světa. Verše *Blouznivého vějíře* a fiktivní dopisy *Listů Ábela Stacha* autor záměrně postavil proti sobě, poněvadž v počátcích své básnické činnosti hledal nejvhodnější uměleckou metodu, která by posílila jeho originální básnické založení, jemuž se uplatňováním poetismu vzdaloval. Holan se odmítnul pasivně přizpůsobit vlivu centrálního poetismu, a proto přijal Kalistův program novoklasicismu, který se nacházel na periferii československého kulturního dění a vyznačoval se tím, že kladl dominantní avantgardě odpor. Začínající básník se snažil nalézt mezi uměleckými tendencemi své doby takový proud, který by umocnil jeho niterné směřování.

2.1.4 Odmítnutí poetismu v Mědirytině

V *Blouznivém vějíři* spatřuje Holan počátek rozpadu kladného pojetí sebe sama i světa v dětství. Chlapecký věk je jím v této sbírce ale zároveň nazírán jako ztracená výsada bezrozpornosti, která je založena na jednotě lidské duše a vnějšího světa. Dětské prožívání se prolínalo s poryvy krajiny, v níž hoch vyrůstal. Její atmosféra se zdála být pokračováním jeho vnitřního života: „Hrad Bezděz šuměl nad tvým chlapectvím a jívý drobných hájů / Šál světlé krajiny se vlnil neskonale doubravou“ (Holan 1988a: 40). Tuto čistotu a soulad se světem ale dospívající jinoch ztratil a začala jej ovládat melancholie: „Z mých houslí chlapeckých dvě vzlétne smutných holubic / Zatímco podzim známý snáší se a v sen se pohroužil“ (Holan 1988a: 35). Básník si je vědom toho, že obraz jeho minulosti je zdeformován a postrádá svébytnost: „Hle život minulý můj drahý d'áble s tváří arabskou / a příliš temnou pro svůj smích / Hle život tvůj který se plíží zděšeně“ (Holan 1988a: 39). Autorovi nevyhovoval způsob, jímž se pokoušel v *Blouznivém vějíři* vyjádřit své vzpomínky na dětství: „Vzpomínáš na dětství jak na laciný límec katechetův“ (Holan 1988a: 19). Zvolený umělecký postup mu nepřinesl výsledek, jaký si představoval, jelikož osvojovaná asociační extenzita poetismu způsobila, že při vzpomínání spočíval pouze na povrchu. Osvojované poetistické postupy mu nedovolily sestoupit do hloubky k vlastnímu autentickému dětství. Z této nespokojenosti vyplývá básníková potřeba změnit metodu tvorby a snaha navrátit se k rozporům, jimiž se vyznačují verše jeho první vydané básnické sbírky. Holan se ve své následující tvorbě navracel ke konfliktům, které byly tématy *Blouznivého vějíře*. Snažil se napsat dílo,

které mělo být, na rozdíl od jeho první sbírky, prosto cizorodých avantgardních prvků a v němž by se pro něj jeho bývalá čistota stala opět dosažitelnou.

Potřeba zřetelného vyjádření existenciálních rozporů, jež byla v *Blouznivém vějíři* zkruslována působením poetismu, a touha znovu vystavět vzpomínky na chlapecký věk vyvstávají v básni *Mědirytina*, kterou Holan zveřejnil rok poté, co byl vydán *Blouznivý vějíř*. V *Mědirytině* se Holan počíná vůči znakům poetismu a proti avantgardním uměleckým principům a koncepcím vymezovat vědomě.²⁰ Na *Blouznivý vějíř* však *Mědirytina* v mnohém navazuje, jelikož rozvíjí existenciální motivy, které jsou přítomny již v této sbírce. Promlouvající hlas *Mědirytiny* odmítá poetistický program pro jeho hédonismus a usvědčuje jej z podbízivé povrchnosti. Dospívá k poznání, že poetistické proklamace o harmonickém a radostném vnímání světa, mu neumožní překlenout rozpor mezi smyslovostí, emocionalitou a pochybnostmi. Odvrhuje avantgardní pokusy o syntézu rozpadajícího se vztahu

²⁰ *Mědirytina* byla vydána v literárním časopisu Miroslava Rutteho *Cesta* 4. března 1927. Tuto báseň napsal Holan v době, kdy byl Kalistou poučen o nedostacích poetismu a již se podílel na prosazování novoklasicistní koncepce poezie. První číslo neoklasicistního časopisu *První svazek* bylo rovněž vydáno na začátku března roku 1927 a i v tomto periodiku byly zveřejněny Holanovy básně. *Cesta*, nesoucí podtitul *Čtení zábavné a poučné. Týdeník pro literaturu a umění*, byla založena roku 1918 a činnost její redakce byla ukončena roku 1930. Rutte koncipoval *Cestu* jako periodikum zaměřené na beletrii a literární kritiku, které je otevřené všem spisovatelům bez ohledu na jejich příslušnost ke generaci či k literárním proudům a směrům. Na stránkách *Cesty* své texty ve dvacátých letech, kdy se jejím příspěvatelem stal Holan, skutečně zveřejňovali spisovatelé různorodého zaměření. Mezi ně patřil například Jaroslav Durych, jenž v *Cestě* uváděl cyklus na pokračování *Vzpomínky z mládí*, Jan Čep, který v ní otiskl prózy *De profundis*, *Oči*, *Kdo ví, zdali se sejdeme*, dále Viktor Dyk či Karel Matěj Čapek Chod. Příspěvatelem *Cesty* byl ve druhé polovině dvacátých let také Kalista, jehož básnická tvorba je s tímto časopisem úzce provázána, jelikož v něm roku 1919 debutoval jako básník. „Když konečně několik z mých básní uzrálo ve formu, kterou jsem považoval za definitivní, poslal jsem je do několika pražských redakcí. Můj výběr nebyl náhodný. Chtěl jsem dobytí (to slovo mi tehdy uhranulo!) především dvou časopisů: Ruttovy *Cesty*, která v předchozích ročnících, majíc za sebou řadu významných spisovatelů, které události posledních let vehnaly do tábora české revoluční buržoazie, jako byl Dyk, Toman, Šrámek, K. M. Čapek Chod, bratří Čapkové, Machar, Sova, Weiner a jiní, představovala jeden z nejserióznějších pražských časopisů, – a pak Neumannova *Června*, který byl pro mne tehdy vlastním představitelem současné modernosti.“ (Kalista 1997: 487). Roku 1925 Kalista v *Cestě* zveřejňoval texty, v nichž zachycoval svůj pobyt v Římě: „Jak mocně na mne putování po Římě se Stefanem zapůsobilo, ukazuje ostatně i moje veliké panorama ‚Dobytí Říma‘, které jsem začal po svém návratu, na podzim 1925 otiskovati v Ruttově *Cestě* a které se později stalo nejrozsáhlejší kapitolou mého Italského skicáře.“ (Kalista 1996: 93). Roku 1927 byly v tomto časopise publikovány Kalistovy texty o jiných italských městech *Palermo* a *San Cataldo*. Lze předpokládat, že Kalista poradil Holanovi, aby publikoval své básně v *Cestě*, a také, že tvorbu tohoto mladého básníka Ruttemu doporučil. Ještě před otištěním *Mědirytiny* vydal Holan v *Cestě* roku 1925 báseň *Oblaka*, jeho dalšími příspěvky v tomto periodiku byly básně *Adagio* zveřejněné 15. října 1926 a *Kuřácké zátiší* uvedené 10. prosince 1926. Dvě poslední zmiňované básně publikoval Holan na začátku prosince 1926 v *Blouznivém vějíři*.

mezi osobností a světem, poněvadž jsou založeny na extenzitě, jíž pokládá za identickou s příčinou svého odcizení. Poetistický slovník, zahrnující motivy azurových pohádek, šarlatových myší a nových transparentů, je v *Mědirytině* využit pro vyjádření rozpínavosti a povrchnosti života, kterou je osloven a sveden chlapec, jehož dětské nazírání světa se proměňuje v nazírání jinošské: „Nábytek podivný vesnické školy zlákal mě, / když pozdní chvílí zas / jak modrý papír šelestila noc a zastřeně / učitel somnambul svůj moduloval hlas, // při samovaru mosazném jsme sami zůstávali, / červotoč ozval se – / zmateni popíjíme čaj tak smaragdový, / naslouchající snivé skladbě bez konce. // Hle, kostky cukru bělostné jsou dětství podobou / pohádky azurové / a šarlatové myši na střeších, jež nazveš náladou, / několik terakot a transparenty nové!“ (Holan 1988: 167-168).²¹

Postupy a slovník poetistického avantgardního umění reprezentují v *Mědirytině* negativně hodnocený proces proměny v dospívajícího, jež rozkládá jednotu osobnosti na vnitřní a vnější. Tato změna popírá harmonický řád dětství a vnáší do života chaos. Poetismus představuje Holanovi v *Mědirytině* umělecký směr, který prohlubuje rozpor mezi člověkem a světem a umocňuje disociaci osobnosti. Básník popírá syntetizující záměry avantgardy poukazováním k tomu, že následky jejího působení jsou opačné, poněvadž poetistická metoda opomíjí hloubku života

²¹ Motivy typické pro poetismus získávají v *Mědirytině* funkci metaznaků, jimiž je vyjádřena autorova distance vůči tomuto československému avantgardnímu uměleckému směru, poněvadž jsou použity inverzně. Výrazné barvy, jásot, výkřiky, motiv pohybu do dálky i motiv proměny nepřinášejí dospívajícímu chlapci veselí a celistvost, nýbrž jejich protiklady, jimiž jsou melancholie a ztráta sebe samého. Namísto radostného smíchu, který dle poetismu může v člověku probudit hravost a náhoda, se lyrický subjekt *Mědirytiny* propadá do zoufalství, jehož výrazem je bezmocný chechtot. Žádná hra ani žádné putování totiž nejsou nezávazné: „Jak pobuda plížím se městem dole pod hradbami, / zasnoubil jsem se s tmou / a s komáry se chechtám vznešených lidí moudré galérii, / myšlenku ukončíme první sněženkou“ (Holan 1988a: 171). Každý pohyb chlapce vstříc novému posiluje v *Mědirytině* negativní hodnocení tělesnosti a smyslově vnímatelného světa: „a třicátého srpna, pamatuji se, vrby zářily, / byla to první lež, / Janu jsi miloval, narudlý vlas, stín ruky nesmělý, / šat v barvě tulipánů, na vše to vzpomeneš... // Tak léta minula. Haute Sauterne piji v beznaději, / mám posměch pro svůj žal [...]“ (Holan 1988a: 171). Naznačený příběh chlapcova putování za neznámým oponuje poetistickému adorování rychlého pohybu a změny: „Za jedné z dobrodružných toulek přijdeš v chmelnice / za necelé tři dny – / nemáš kde přespat, elegická klíčnice / na zámku uzavře tě ve tmou komnaty.“ (Holan 1988a: 170). Zvědavost nevinného chlapce, který se nechává zlákat svody vnějšího světa, se postupně proměňuje v pesimismus mladého muže: „Velikonoce. Sedím u jedné z trojských rybáren / na málo čekaje, / rákosem zbožně kreslím do písku, že láska představuje sen, / jenž se nám marně přihodil, v němž není naděje.“ (Holan 1988a: 173). Směřování poetismu značí v *Mědirytině* prázdnotu skrytou pod líbivými frázemi, které hlasitě slibují vznik nového světa, avšak postrádají jakýkoli hlubší význam. Holan v *Mědirytině* projevil názor, že prvky programu poetismu jedince ve světě nejenže neorientují ke šťastné budoucnosti, ale jsou dokonce příčinou jeho bloudění.

zdůrazňováním smyslově vnímatelné předmětnosti, které se v poetismu projevovalo například fascinací moderní technikou a obrazem člověka produkovaným v nových médiích.

Poetistický program a veškeré avantgardní umění kritizoval ve druhé polovině dvacátých let představitel katolické inteligence Bedřich Fučík, který vnějšnost a bezobsažnost avantgardních programů odsoudil roku 1926 ve studii *Programy*: „Objevovaly se jeden po druhém, a tak pro první smělo se zapomenout na druhý; šly cestou necestou, zjednávajíce si svými obsahy samolibé zdání pravdy. Vznikly a roztratily se, protože v nich nebylo vnitřní pravdivosti, a podlehly úplně době, vykonstruovány horečkovitým mozkiem. [...] Je to asi logika neopravdovosti a vnitřní prolhanosti; je to zhroucení rozumu nekontrolovatelného a odpovědného jenom sobě, matoucího a tápajícího. Z něho pocházejí ony krkolomné a groteskní skoky, spojující živly, které se sloučit nedají. Stane-li se tak, tož proti vší logice a zákonům bytí a násilně povstává zmatený, zkřivený obraz světa.“ (Fučík 1998: 11-12). Fučík odmítl umělecké koncepce Karla Teige, protože tento zakladatel poetismu podle jeho názoru zdeformoval umění požadavkem účelnosti: „Má-li však umění sloužit jen jako dráždidlo života, ztrácí veškerou svou podstatu. Umění má vycházet ze života, násobit jej, předjímat všechny jeho skutečnosti. Zde kulhá za životem, v křeči a rozkošnickém ožralém smíchu za životem. Umění je od dob Teigových teorií – a jenom Teige mohl to spáchat –, jistým druhem irigátoru, proplachovačem zkaženého žaludku, mozku zaneřádaného buď továrenskými sazemi, anebo pitomými a naprosto nestravitelnými myšlenkami. [...] Umění jako funkce je žurnalistika s její aktuálností, dobovostí, senzacechtivostí a se všemi svými skutečnostmi. Umění ztratilo svou autonomní existenci.“ (Fučík 1998: 153). Poetistický důraz na zábavnou funkci poezie a Teigeho výroky o potřebě smíchu a humoru pokládá Fučík za pózu, pod níž se skrývá křečovitý škleb nad prázdnotou a nudou: „Teigův organizovaný, fabrikovaný, klubový smích zívá hrůzou, šklebí se jako smích na smrt odsouzeného. Teige cítí tuto polohu, ví, že jde o život. A chce ho mermomocí zachránit smíchem, byť sebensmyslnějším. Ale život Teige hájit nemůže, protože v něj vůbec nevěří, protože je mu lhostejný.“ (Fučík 1998: 134).

Bezduchost poetismu podle Fučíkova názoru prozrazuje nahrazování rýmu asonancemi, jež považuje za odklon od snahy po jednotě, řádu a harmonie k chaosu, protože poetistické asonance jsou spíše disonancemi, které signalizují nesoulad:

„Hledá se duchovní obsah generace. Zde jest – to jest: není. Disonance nesmlouvavě ukazuje svou tendenci, a ta je útěk, tříštění, odpor k řádu a zákonitosti, rozbíjení jednoty; odmítání odpovědnosti, zavržení povinnosti a požadavku rovnováhy. Dnešní básník to vše nechce – to je přílišné úsilí, k obětem nemá chuti. Shodou a jednotou se cítí ohrožen ve své laxní svobodě, svobodě slov, nekázně a rozvratu, svobodě prázdného gesta.“ (Fučík 1998: 31).²² Roku 1927 vydal Siegfried Kracauer soubor esejí *Ornament masy. Eseje*, v nichž také podrobil kulturu dvacátých let kritice pro její povrchnost. „Kracauer se zabývá fenomény civilizační moderny Výmarské republiky a estetiky ‚nové věčnosti‘ (světelná reklama, sport, nuda) jako ‚nenápadných projevů povrchu‘, který je v jeho uvažování spojen s negativními významy obrazu světa, vyprázdněného z veškeré podstaty, světa pouhého zdání.“ (Vojvodík 2014: 48-49). Stejně jako Fučík a Kracauer ztotožňuje i Holan ve své básni z druhé poloviny dvacátých let povrch světa s negativitou a staví

²² Fučík se vůči avantgardě kriticky vymezoval po celé období druhé poloviny dvacátých let 20. století. Odsudek avantgardní poezie se objevuje ve studii *Programy* publikované roku 1926 ve *Fujaře*, dále například v textu *Vláda asonance* zveřejněném ve *Tvaru* roku 1927, v článku *Svět, který se směje*, který byl vydán v *Hostu* na přelomu let 1928-1929 a v kritických statích z roku 1929 *Umění funkční*, jež byla vydána v *Tvaru*, a *Základy konstruktivismu*, která byla uvedena ve *Filosofické revue*. Fučík se domnívá, že poetismus je cizorodou napodobeninou francouzských a italských avantgardních uměleckých směrů, která do českého kulturního prostředí nepatří, a do kontrastu k literárním hnutím, jež nenavazují na zdroje české literatury, staví básnický odkaz Otokara Březiny, z něhož by čeští umělci mohli čerpat: „Kdysi jsme začali dohánět Evropu a neustalo se v tom pachtění ani dnes, ač již dávno třeba Otokar Březina současnou Evropu předhnil. Je to jenom neupřímný strach, že bychom mohli zůstat pozadu, anebo je to sport a móda. Vzpomeneli si třeba nějaký Marinetti, že duch doby vyžaduje, aby se dělala legrace a nesmysly s ním. Je to nepravda a holé nepochopení našeho poslání a cíle.“ (Fučík 1998: 14). Fučík se domnívá, že avantgardní umění lze redukovat pouze na konstruktivistické programy, které postrádají východisko i cíl, a proto nemají žádnou duchovní hodnotu: „Doposud se jenom konstruovalo a látalo bez jakéhokoliv zření k východisku a cíli, program pak stál bez základu a nevěděl, kam směřuje.“ (Fučík 1998: 13). Poetisté patří podle Fučíkova mínění k umělcům, kteří se cítí být oprávněni radit čtenářům, jak mají žít, ovšem sami jsou dezorientováni: „Jsou lidé – a je jich právě velmi mnoho mezi těmi, již chtějí ukazovat cestu jiným –, kteří pro slepotu nevidí na krok cestu před sebou a nemohou učinit jediný krok, aby nehřešili, tj. aby nevystavovali svůj život nebezpečí zničení.“ (Fučík 1998: 137). Fučík pokládá představitele avantgardy za odcizené bytosti, které se neustále neklidně pohybují: „Přes svou slepotu ‚pohybují‘ se z místa na místo s neobyčejnou rychlostí a lehce, až to budí údiv a podezření.“ (Fučík 1998: 137). Jejich hlasitá programová prohlášení Fučík přirovnává k „zvláštním zábradlím, kolejm, nápisům, držadlům, jejichž pomocí mění místa, a uchovávají tak zdání pohybu, *zdání života*, k velikému svému uspokojení, jež vykřikují tak hlasitě, aby ostatní nemohli být v žádné pochybnosti.“ (Fučík 1998: 137). Důraz avantgardních básníků na pohyb a změnu Fučík nepovažuje za projev životní energie, ale naopak za příznak duchovního odumírání a ztráty autenticity: „Ostatní, vnímající tento pohyb jenom sluchem, pokoušejí se pak o stejnou ekvilibristiku: pohybovat se navenek, ale přitom přece jen nehnutě trvat, přesně tak jako organismus, jenž se rozpadá, tlí, hnije. Pohyb zániku je také pohyb.“ (Fučík 1998: 137).

vnější svět vnímatelný smysly do protikladu k substanci lidského života, která se skrývá v hloubce.

Poetická touha po budoucnosti je v *Mědirytině* identifikována s odmítanou vnějšností, poněvadž odcizila promlouvající hlas jeho podstatě: „Druhého dne voněly růže po hořkých mandlích / za okenní stórou, / zasmušilosti sladká o křídlech bělošedých, / je život bouřlivý a dětství miniaturou!“ (Holan 1988a: 169). V *Mědirytině* vyslovuje básník touhu po návratu do období před začátkem dospívání, v němž vědomí dítěte ve smíru splývalo s okolním světem, ve kterém ještě tělesnost nenabyla záporného významu a kdy smyslovost představovala cestu k pravdivému posouzení světa: „Navrátil bych se tiše rád, v sasanky ulehl, / na nebe pomyslí, / jen slyš ten šumot kapradí, když večer provlhl, / když v jaspisový pološer se snášel obraz chvil [...]“ (Holan 1988a: 169).

Jinošský věk je ve srovnání s dětskou etapou života v básni zobrazen negativně. Ve chvíli proměny chlapce v jinocha spatřuje promlouvající hlas okamžik zvratu ve vztahu k sobě samému i ke světu. Konflikt mezi duší a tělem se odvíjí od jeho první milostné zkušenosti, která je v *Mědirytině* nazvána první lží odporující autentičnosti dětství: „A plynul čas, ach, s láskou koníky jsem prstem kreslíval / do prachu zrcadla, / zatímco venku víchr s vikýři se rval, / za zjevem krajin meluzína hvízdala – // a třicátého srpna, pamatuji se, vrby zářily, / byla to první lež, / Janu jsi miloval, narudlý vlas, stín ruky nesmělý, / šat v barvě tulipánů, na vše to vzpomeneš...“ (Holan 1988a: 171). Obraz jinocha prožívajícího erotické zasvěcení je založen na ambivalentním vztahu mezi vnímáním a světem, který odpovídá nesouladu mezi vnitřním a vnějším. Tělesnost, jež oslnila a svedla dospívajícího chlapce k prvnímu erotickému kontaktu, je promlouvajícím hlasem hodnocena jako zdroj negativity, disharmonie a neautentičnosti: „Probůh proč plakati, / byť božsky podveden? / V podivuhodné obrazárně žití zbloudil jsi / a marně tápati, to snů je rekviem [...] Jak pobuda se plížím městem dole pod hradbami, / zasnoubil jsem se s tmou / a s komáry se chechtám vznešených lidí moudré galérii, / myšlenku ukončíme první sněženkou“ (Holan 1988a: 171). Mluví *Mědirytiny* věří, že v uplynulém dětství je obsažena ztracená podstata jeho osobnosti a pokouší se k ní prostřednictvím vzpomínání navrátit. Ve vzpomínkách na dětský věk hledá svou identitu a opětovné spojení se světem: „Potichu hrají pohádky o jednom Palečkovi / a jsou to

kratochvíle, / zabloudit v hvozdech pojednou a říci: Kdo mi poví, / kde bych se nalezl, bylo mi kdysi šest let a tři chvíle?“ (Holan 1988a: 173).

Význam otázky paměti a lidského nazírání času v evropské kultuře dvacátých let narůstal. Dobový zájem o lidské vnímání času a o fenomén paměti dokládá dílo Martina Heideggera *Bytí a čas* vydané v roce 1927 a cyklus románů Marcela Prousta *Hledání ztraceného času*, který byl do češtiny přeložen mezi léty 1927-1930 Jaroslavem Zaorálkem. Akt vzpomínání se totiž v tomto období stal nejen v Holanově tvorbě cestou ke znovuzískání jednoty. „Paměť jako jediný nástroj člověka pro záznam uplyvajícího času se začne v literatuře zkoumat právě jako nástroj, a to značně nespolehlivý. Rekonstrukce osobní minulosti se bude objevovat jako fragment, jako permanentně překonávaná diskontinuita, přičemž nositel paměti – existence – tu bude vyvstávat jako reprezentant dramatického úsilí o rektifikaci vlastního všedního bytí ve skutečnosti. Kontinuita příběhu o životě se tak začne jevit jako narušená. Stejně tak diskontinuitně bude působit prostředí, v němž člověk reflektuje svoji přítomnost[,] i čas, který přestane hrát roli jakéhosi ‚tmelidla‘ existenciální přítomnosti, skutečnosti, a všech událostí a objektů.“ (Papoušek 2014: 136). Holanova *Mědirytina* patří k literárním dílům, která rekonstruuji osobní příběh, v němž se vyskytuje trhlina. V *Blouznivém vějíři* je vyjádřena motivem roztrhaného dřevorytu z bible, v *Mědirytině* je situována do veršů o prvním milostném sblížení.

Holan v *Mědirytině* zpřesňuje existenciální tematiku rozvrhnutou v *Blouznivém vějíři*. V jejím precizování poté nadále pokračuje ve třech verzích *Mědirytiny*, které tvoří součást dvakrát přepracované sbírky *Triumf smrti*. Roku 1930 získává *Mědirytina* název *Tanec ve vyhnanství*, který přetrvává i ve verzi *Triumfu smrti* dokončené roku 1936. V jeho poslední verzi z roku 1948 Holan báseň přejmenoval na *Mladost*. V první verzi *Tance ve vyhnanství* jsou za sloku vypovídající o jinochově erotickém zasvěcení přidány verše, v nichž básník vyslovuje záměr dospět ke katarzi, jíž hodlá napravit svá provinění z minulosti: „a třicátého srpna, pamatuji se, vrby zářily, / byla to první lež, / Jana mne miluje, čaloun se chví, stín ruky nesmělý, / šat s tichem leknínů, na vše to vzpomeneš. // Ne zahradu, dejte mi jeden květ / a dvoje sandály, / s tím květem jsme se oba dva / zahradou toulali. // Ne zahradu, dejte mi květu stín / pro hořký pláč mých dnů, / zapálím jarmark strašidel, zapálím průvan vin / a v mušli popela snad perlu naleznou.“ (Holan 1988a: 47-48).

Zpětná oprava vlastní minulosti představuje v Holanově rané poezii základní předpoklad pro orientaci v přítomném okamžiku a pro nalezení harmonického a autentického způsobu života: „Leč důvěrnosti libé svěžest, čím ji naleznu, / bezděčnost oddání, přečistý dotek balzámu, / vidění návrat, šepot chval, pomalý blaha chvat, / když místo kruhu hudby lýdické sem věnec smolný pad? // Za cenu popela snad? bojem? lítosti ohniskem? / tragickou paměť či harmonie obloukem? / Dětství obléháním?“ (Holan 1988a: 107). Básnický jazyk má ve verzích *Triumfu smrti* existenciální funkci, jelikož v tomto médiu básník usiluje o překonání prožitku viny a o dosažení čistoty, kterou je charakterizováno dětství. V *Triumfu smrti* se básník snaží prostřednictvím básnického jazyka dospět ke katarzi. Verše mají proměnit jeho vztah k minulosti a tím harmonizovat básníkovo prožívání přítomnosti. Ve verzích *Triumfu smrti* se odráží vývoj Holanova existenciálního hledání mezi léty 1930 až 1948.

Zpřesňování vzpomínek na dětství pro básníka představuje naději na vykoupení z rozporů mezi duší a tělem. Stejně jako v *Blouznivém vějíři* i v *Mědirytině* se ovšem promlouvající subjekt současně vztahuje k období dětství a naráží taktéž na potřebu křesťanské víry, která pro něj rovněž znamená příslib spásy a očištění: „v trámovi novostavby mihl se kdosi se svítilnou, / pěl píseň tlumeně, / že Bůh to byl, dosud se domnívám, jak září jemnou / zněl jeho dech. Bylo to na jaře.“ (Holan 1988a: 172). Báseň *Adagio z Blouznivého vějíře* vypovídající o hříchu dítěte, které zničilo dřevoryt z Bible, obsahuje motiv Velikonoc: „Já zůstával vždy sám a pozoroval záře / Jež klesaly na Velkonoční týden“ (Holan 1988a: 36). V *Mědirytině* se promlouvající hlas vyznává z průběhu svého dospívání v čase Velikonoc: „Velikonoce. Sedím u jedné z trojských rybáren / na málo čekaje, / rákosem zbožně kreslím do písku, že láska představuje sen, / jenž se nám marně přihodil, v němž není naděje.“ (Holan 1988a: 173). Ze svých hříchů a touhy po návratu do minulosti se mluvčí *Mědirytiny* zpovídá o Velkém pátku připomínajíc Kristovu oběť motivem pašijí a dovolávajíc se Boha, kterého považuje za svého tvůrce: „Vzal jsem si černou vázanku, neb Velký pátek je, / a tiše prozpěvuji – / čas od času až k přístavišti dovlíní se hořké pašije, / dvacáté páté opus, Bože, stvořenou rukou tvojí.“ (Holan 1988a: 174). V Holanově rané poezii je veršům svěřena úloha konstituovat postoj věřícího, na jehož základě bude básník schopen přijmout křesťanské milosti spásy a odpuštění. Jejich přijmutím by očistil svou minulost a

přítomnost by přestal vnímat jako rozporuplnou. Básnickým jazykem Holanových raných děl je hledána pravá víra v Boha.

2.1.5 Recepce *Pásma* v *Mědirytině* a v textech avantgardních autorů

Motivy křesťanské víry a aluze na Kristův příběh jsou přítomny též v avantgardním textu Guillaumea Apollinaire *Pásmo*, v němž je moderní epocha založená na technických vynálezech ztotožněna s Kristovým zmrtvýchvstáním a nanebevstoupením. Kristus je v *Pásmu* zobrazen jako postava, která předjímá tendence avantgardně nazírané skutečnosti: „Tot' Bůh jenž v pátek mře a v neděli vzkřísen jesti / Tot' Kristus který k nebi lépe než letci vzlétá / Jemu náleží podnes výškový rekord světa / Kristus panenka oka / Dvacátá panenka věků v té on se vyzná / A změněn v ptáka náš věk jak Ježíš nahoru letí / Ďáblové v propastech zvedají hlavu by mohli naň / pohleděti“ (Apollinaire 2009: 154). Ustupování křesťanské víry není v *Pásmu* zdrojem existenciální nejistoty jako je tomu v Holanově tvorbě, ale stává se provokativně podaným námětem avantgardní polemiky s tradicí, která je v *Pásmu* zastupována katolickou církví, jejíž tehdejší nejvýše postavený představitel je ironizován: „Jen náboženství zůstalo docela nové jenom ono / Zůstalo prosté jak hangáry v přístavu avionů / Jediné neantické v Evropě křesťanství je / Evropan nejmodernější jste vy ó papeži Pie“ (Apollinaire 2009: 153).

Pásmo je dílem, které zásadním způsobem formovalo českou meziválečnou poezii dvacátých let. Také Holanova poezie je jím ve své rané fázi ovlivněna. Do češtiny bylo *Pásmo* převedeno Karlem Čapkem, který jej vydal ve sbírce překladů *Francouzská poezie nové doby*. „Významnou kapitolu českého písemnictví tvořily reflexe tvorby Guillaumea Apollinaire. Geniální překlad Apollinaireova *Pásma*, který Karel Čapek publikoval v roce 1919 a o rok později přetiskl ve *Francouzské poezii nové doby* (1920), jako by nasměroval mladou básnickou generaci k francouzské předválečné a poválečné avantgardě.“ (Brabec 2014: 89). Recepce vlivu *Pásma* je patrná například v básnických skladbách *Podivuhodný kouzelník* a *Akrobat* od Vítězslava Nezvala, v díle *Nový Ikaros* od Konstantina Biebla a též v *Mědirytině* Vladimíra Holana.²³ Jednotlivé jmenované básně se od sebe liší mírou uplatnění

²³ Kalistovy vzpomínky na první setkání s Holanem, které se uskutečnilo 23. září 1924, poskytují cenné svědectví o zaujetí začínajícího básníka pro Apollinaireovo *Pásmo*: „Zpovídal se i z několika

avantgardní metody *Pásma*, která se vyznačuje simultaneitou časů a dějů, polytematičností, užitím volného proudu vědomí a asociativní výstavbou básnických obrazů.

Pásmo však obsahuje i existenciální témata, jedním z nich je rozpadající se identita lyrického subjektu, ovšem příznačné je, že Apollinaire je nechává odeznít v proudu vědomí a jejich rozpornost sice eviduje, ovšem průběžně ji překonává sjednocujícím gestem. „Václav Černý zdůrazňuje Apollinairovu schopnost ‚opájet se vším, objevovat v čemkoli cokoli a vše ve všem‘, zkrátka onen princip ‚moderního zázračna‘, ‚opilost zmatkem simultánních časů a všudypřítomností ve věcném prostoru‘, který – byť založen na nejpříkřejších rozporech – ‚končí souzvukem‘.“ (Wiendl 2014: 336). Wiendl postřehuje paradox avantgardní metody užití v *Pásmu*, kterou sice lze charakterizovat její extenzivností, ovšem zároveň Apollinaire v závěru básně překonává diskontinuitu vědomím souvztažnosti všech protikladných jevů: „Jakkoli různoběžné a bezhraniční se mohou zdát apollinairovské výpravy do světa vzpomínek a přítomnosti, jejich souvislost je dána právě neustále přítomným hlediskem určité spřízněnosti, souznělosti, zkrátka principem důsledně dodržované simultaneity pohledu konkrétně pojatého lyrického hrdiny, jehož celostní simultánní gesto sjednocuje mnohdy velice různorodé, ba až bizarní perspektivy a situace.“ (Wiendl 2014: 336).

Mladé české básníky neoslovila tolik simultánnost a polytematičnost Apollinairova díla. Rozvinuli ve svých básních zejména zpovědní a retrospektivní rovinu *Pásma*, a proto se v jejich dílech objevují prostředky apostrofy a sebeoslovení, které jsou prostředkem konfese lyrického subjektu v *Pásmu*. Zpovědní povaha *Pásma* umožnila českým básníkům vyjádřit vnitřní stav subjektu a jeho životní příběh, do nějž je zahrnuto období dětství a fáze dospívání, v níž se začíná objevovat touha po milostném sblížení. Společným jmenovatelem textů českých básníků, kteří navázali na *Pásmo*, je téma erotického zasvěcení a tělesné lásky. Avantgardní sémantika proměny se v české meziválečné poezii realizovala kladným přijetím první milostné zkušenosti či sexuální promiskuity. Iniciale do sexuálního a erotického života se v poetistických verších stala ekvivalentem

lásek literárních, tuším, že Seiferta jmenoval, ale hlavně tuším Apollinaira, jehož *Pásmo* už znal.“ (Kalista 2016: 428).

proměny a proměnlivosti, jež jsou v avantgardních dílech kladnými hodnotami. Změna pro poetické autory mnohdy znamená samotné erotično.

V Nezvalově *Podivuhodném kouzelníkovi* probouzí v postavě kouzelníka erotickou touhu záhadná jezerní dáma, která je současně jeho matkou i milenkou.²⁴ První milostné zkušenosti představují zasvěcení nejen do erotična, ale také do procesu neustálých životních proměn ve druhé části skladby *Akrobat*, jež je nazvána *Vyznání* a je v ní vyprávěn příběh akrobatova dětství a dospívání. Akrobatovo zrání odpovídá životnímu příběhu každého člověka, jehož proměny jsou zahájeny okamžikem porodu představujícím první metamorfózu, kterou musel prožít každý jedinec.²⁵ Zahájení akrobatova života v prvních chvílích po porodu je přirovnáváno k okamžiku erotického zasvěcení a k prožitkům milostné rozkoše: „oči poprvé fotografují matku jež stůně / a tyto pochody světa panenkami / způsobují bolestné rozpětí / jeho první hodina na světě je pannou při defloraci / příští okamžiky se budou zdát rozkoší / je to první proměna bolesti v rozkoš“ (Nezval 2011: 303). Akrobatova dětská zamilování a okouzlení ženskou tělesností jsou v jeho životním příběhu dovršena první zkušeností erotické lásky:²⁶ „dotýkáš se poprvé velkého

²⁴ Ve *Zpěvu pátém*, který nese podtitul *Láska* a předchází *Zpěvu šestému*, v němž se odehrává kouzelníkova metamorfóza, se kouzelník s jezerní dámou sblíží, vzápětí mu však tato žena uniká: „A na to zavolání / jak rodička na výkřik dítěte jež stůně / vyrojila se vynořila / jezerní dáma z vodní tůně // – Jsi to ty máti vzdálená? / – Nevím co vaše slovo matka znamená / – Jsi to ty milenko blízká? / – Nevím opravdu nevím mně se jen stýská stýská / – Soudružkou mojí byla jsi snad? / – Můžeš mne jak se ti líbí nazývat / – Já vás miluji / – Já vás miluji / [...] – Potkal jsem tedy svou vlastní náhodu / Avšak miluji tě Miluji tě a neznám / Viděl jsem nebesa otevřena tvými slovy / a země pohnula se v hloubi tvými slovy / [...] – Můj milý můj krásný líbej mne tedy na ústa! / – Líbám líbám Ach kde Kde jsi? / To jen jako by po tobě v dály zašuměly lesy / Pověz mi pověz jakého pro tebe užítí jména / – Pěna pě – na“ (Nezval 2011: 128-130). Teprve až je dovršena kouzelníkova proměna, ocitá se v těsné blízkosti jezerní dámy: „Uprostřed kulatého náměstí / fontána s tygřicí vodu k nebi plivá / kouzelník na vlastní zkamenělé tělo pohlíží / jezerní dáma v podobě tygřice na jeho prsou / odpočívá“ (Nezval 2011: 140). Odloučení mezi nimi ustalo a navždy se fyzicky sblížili, když se kouzelník v podobě vodotrysku oddal nekonečnému pohybu života a smrti: „Z hlubin k nebi / a z nebe k hlubinám / od konce do počátku / se přelévám / A mezi věčným pohybem / náhrobek kolébky mé je zem“ (Nezval 2011: 140).

²⁵ Významy akrobatova porodu a okamžiku narození jsou zobecněny užitím první osoby množného čísla a přisouzeny každému člověku: „je to první proměna bolesti v rozkoš / a matčin prs je velikým jítrem / jež nás uvádí do hlubokého spánku / v němž se podobáme zavřenému pokoji / je se dal nábytek do samočinného pohybu“ (Nezval 2011: 303).

²⁶ Akrobat je okouzlen krásou opačného pohlaví v raném dětství, kdy své pocity není schopen identifikovat: „Je zima / peří se vznáší nad kamny / ale ty po boku čtyřleté přítelkyně u okna / sleduješ jiné peří jež taje / snad jsou to hvězdy které se snášejí / a ty omámen vánicí / kladeš své rty na její rameno / tento pocit nelze pojmenovati / toužíš po neznámém pokračování / a zahryznuv se do její teplé krve / vyjeven hledíš na její slzy“ (Nezval 2011: 304). V sedmi letech se v myšlenkách

ňadra jak pod lupou v měsíční noci / podzim jehož všechny listy jsi popsal jejím jménem / číháš žárlivě za hromádkami šterku fantomy / v melancholických změnách počasí lásky / za pootevřenými dvířky zahrady / z nichž nikdy nevycházíte“ (Nezval 2011: 307).

Erotická láska, ženská tělesnost a promiskuita související s cestovatelskou vášní²⁷ hlavní postavy jsou jako pozitivní hodnoty představovány v Bieblově *Novém Ikarovi*.²⁸ Dominantou Ikarova životního příběhu je ztráta panictví v dospívání, již započalo jeho cestování za smyslností:²⁹ „Miluješ ženy jsi toulavý fakír polykač ohně / v zemi věčného léta s krátkým vždy podzimem Číňanů“ (Biebl 2014: 216). V *Novém Ikarovi* jsou výrazem avantgardního důrazu na změnu, pohyb a rychlé přemísťování verše, které vypovídají o Ikarově sexuální promiskuitě v exotických zemích: „Má Krásná Arsiti tato ústa jsou nepravou stopou / kdo půjde dál toho jistě přepadnou na cestě indiáni / k vám skláněli se něžní Japonci

zabývá milostnými představami: „klečíš vedle ní v chrámu o Božím těle / domnívaje se býti ženichem / chtěl bys být voják jenž se loučí polibkem se služkou jež pláče / přitisknutí v smutném šepotu jímž se zardíváš / rdíš se za svoje tajné myšlenky / nevěda co bys řekl / hraješ své smutné mlčení na černých klávesách / neděle večer a celá vesnice ti naslouchá pod okny / to je tvá sedmiletá poezie jíž házíš hvězdám“ (Nezval 2011: 305).

²⁷ Ikaros je schopen se rychle nepřemísťuje po celém světě, ale se dokáže pohybovat v čase: „Básník nový Ikaros lehce se vznášá v prostoru i čase / od sádrové sochy až k založení Říma / od založení Říma až k dějinám první růže / od první růže k všem ženám na světě / od Číny Indie na Jávu / a potom zpátky přes Egypt po modrém italském nebi / rovnou zas k vašemu rovnému nosu / jeho krása je moje láska / moje láska jenom vzduch a moře“ (Biebl 2014: 207).

²⁸ Ikaros ve své konfesi vzpomíná na vývoj svého života a shledává, že jeho konstantou je náklonnost k ženám a oddávání se tělesné lásce, protože mu přinášely uklidnění ve světě, který je ohrožován válkou: „Já nikdy neměl rád školy / ani zimu / měl jsem rád ženy / hledaje v jejich náručí alespoň poněkud vlídnější klima“ (Biebl 2014: 213).

²⁹ Dominantou Ikarovy zpovědi je vzpomínka na erotické zasvěcení, na něž nikdy nemůže zapomenout, protože bylo v jeho životě přelomovou událostí: „Nezapomenu nikdy na první kanibalskou hostinu / to bylo v horkém létě / vyšel jsem na chodbu měli jsme právě latinu / už nevím sám jak jsem se octl ve školním kabinetě / sám s holokrým supem a naježenými zvířaty / jež vycenila svůj bílý chrup na kvintánkou Elou / umřela v mojí náručí tiše vzlykajíc / opřena zády o mapu Asie / až do dna jsem vyjed její živůtek rozpjatý / snědl jsem ji celou / zanechav na místě zločinu jenom rozsypané korálky / a na zemi zlomený hřebínek“ (Biebl 2014: 215). Ve vyprávění o Ikarově první milostné zkušenosti je obsažen negativní aspekt. Je nazvána první kanibalskou hostinou, protože tělesné spojení milenců totiž není zárukou trvanlivosti milostného vztahu a může připomínat akt násilí. Básník je však s touto situací smířen a ztrátu panictví vnímá jako počátek tělesné rozkoše, kterou Ikaros nachází v objetí různých žen na celém světě. Ikaros neprožívá kvůli tomuto poznání melancholii, ale přijímá roli nezodpovědného dobyvatele a svůdce žen: „Ostatně všichni milenci jsou lidojedi / zeptejte se na policejním úřadě / dají vám nahlédnout do černé kroniky / zhrozíte se kolik mladých lidí snědlo se do roka / z nešťastné lásky // Na nadrech žen si zoufali všichni Slované / zoufali Rusové Poláci / a pláčou Češi na nadrech žen / jež zůstanou navěky jejich poutnickým místem / jako hora Říp / a památkou kapličkou na vrcholu“ (Biebl 2014: 215).

vdechující zhluboka vůni / třesňových květů / vaše bronzová ňadra leštěná olejem jako ve snu mi / prcháte z ruky / s melancholickou ozvěnou černošských písní / koloniálních vojáků / Jaký odvážný inženýr sklenul mosty mezi Afrikou a Asií? / mezi Čínou a Evropou?“ (Biebl 2014: 217). Simultánnost typická pro Apollinairovo *Pásmo* se v Bieblově skladbě koncentruje v milostném aktu, odkud se následně rozbíhá. Ikaros se v průběhu tělesného spojení s míšenkou přenáší v jeden okamžik do cílových stanic různých kontinentů: „Má krásná Arsiti ve vás se křížují parníky všech pěti dílů světa / na linii Hamburk Janov Port-Said Aden Kolombo Singapur / Hongkong Jokohama S. Francisko / a dolů do Jižní Ameriky / Z Nového Jižního Walesu pohlédla jste na mne / teď zase z Hongkongu / odněkud z Liu-Kiu / pod vlajkou pirátskou když vítr cuchá vaše vlasy / z pouště Gobi vy dýchla jste na mne“ (Biebl 2014: 217-218). Fyzický kontakt s exotickými ženami vyvolává v Ikarovi smyslové požitky, které jsou spojeny s cestováním, a cele se jim oddává.

Ve zmíněných básních, v *Podivuhodném kouzelníkovi* či *Akrobatovi* a zejména v *Novém Ikarovi*, lze nalézt tematizování rozporů, jež odporuje avantgardnímu pojetí tvorby,³⁰ ovšem v souladu s Apollinairovým dílem jsou v těchto básních překlenuty prvky diskontinuity přijetím sémantiky proměny, v níž dochází ke splynutí protikladných jevů. Proces proměny v jejich díle vyjadřuje avantgardní vizi zrodu bezrozporné budoucnosti. V *Podivuhodném kouzelníkovi* je rozpracováno téma smrti a pomíjení. Existenciální tázání po jejich podstatě a po jejich kontradiktorické vazbě k lidskému životu je však utnuto v obrazu metamorfózy,

³⁰ V *Akrobatovi* se první milostný vztah rozpadá, protože akrobat odmítá spojit svůj život s dívkou v manželství. Poznává, že jeho údělem je nezávislost a neustálá proměnlivost: „avšak kudy odejde ke své svatební tabuli / je to úmrtní oznámení z něhož cinkají přibory // Jsi uchvácen osamělostí tlače se z peronu kde číhají policisté / sychravost skladišť ve všech ulicích / špinavé pokojíky bez vyhlídek jak ráno nevěstky / žíněnky se špinavým pivem rubu lásky“ (Nezval 2011: 307-308). Negativita života není důsledkem erotické iniciace a básník v *Akrobatovi* nepřisuzuje lásce záporný význam. Biebl v *Novém Ikarovi* reflektuje tíživost a destruktivitu válečného období, které jsou však překonávány tělesnou láskou, již Biebl staví do protikladu k běsnění první světové války: „Nevěsty už došily výbavu proč ženich stále nepřichází? / doma u krbu je tepleji než v zasněžených pláních Ruska / nač jísti z cínového šálku když zvoní nové talíře se zlatým / okrajem a stříbrnými přibory / nač spát na holé zemi když se tu pro vás chystají květované / polštáře a prachové peřiny / proč ještě otálíte vojáci když vás čeká otevřená náruč / když stačí jenom přijít a líbat / dívky se zardívají zkoušejíce si u zrcadla batistové košilky / a stromy kvetou a dívky vzdychají stále samy / neusnou v mosazné posteli a nechutná jim z nových talířů / ani když jedí stříbrnými přibory“ (Biebl 2014: 204). Autor *Nového Ikara* věří, že láska je trvalou hodnotou, kterou nemůže zničit ani válka: „Všemu je konec jenom ne lásky / a jsem- li já pierrot lunaire / loď moje kytara opentlená blesky“ (Biebl 2014: 208).

v níž se kouzelník proměňuje v sochu stojící v kašně s vodotryskem. Jeho kamenným tělem prochází voda znázorňující splynutí života a smrti. Kouzelník proměněný v sochu ve fontáně uctívá proměny, jejichž je svědkem: „Viděl jsem život v nespočetných proměnách / a blahořečil lidské touze / hnáti se za novými hvězdami / jež postupně rozžehovaly se a zhašely / za skleněným výkladem noci“ (Nezval 2011: 143-144). Obdobně též v Bieblově skladbě *Nový Ikaros*, která reflektuje tragickou rozpornost lidského života, jsou existenciální motivy upozaděny kladným přijetím sémantiky proměny. Lyrický subjekt doprovází své rozhodnutí vykonat sebevraždu skokem do mořských hlubin veršem: „Miluji změnu, / pluji všemi moři.“ (Biebl 1988: 197).³¹ Voda se jeví být v Nezvalově i Bieblově tvorbě živlem, jenž vyjadřuje překonání protikladu mezi životem a smrtí.

Holanova *Mědirytina* se od dobových reakcí na *Pásmo* odlišuje, protože Holan se ve svém přijetí vlivů *Pásma* soustředil pouze na jeho existenciální tematiku. Na rozdíl od Nezvala a Biebla odmítá avantgardní adorování proměny a též nesouhlasí se vzýváním budoucnosti. V *Mědirytině* Holan negativně hodnotí první milostnou zkušenost, kterou chápe jako zasvěcení v rozporuplnost života a v pomíjení, s nimiž se, na rozdíl od avantgardních spisovatelů nedokáže smířit. Metamorfóza chlapce v jinocha v Holanově *Mědirytině* neznamena stmelení protikladných tendencí, ale naopak je jejich zdrojem. Po prožití milostné zkušenosti se mluvčí básně nedokáže navrátit k bezprostřednímu vnímání sebe sama a světa. Jeho život se rozpadne do vzájemně se vylučujících perspektiv, které mají povahu aporie.³² V Holanově tvorbě dvacátých let nenalezneme gesto, které zavádí soulad do rozporů. Nemožnost jejich harmonizace je totiž zásadním tématem jeho poezie. Třebaže

³¹ Wiendl interpretuje verše *Nového Ikara* jiným způsobem. Domnívá se, že sebevražedný skok do moře není vyjádřením kladného přijetí avantgardního principu změny, nýbrž projevem zoufalství lyrického mluvčího, který raději zahubí sebe sama, než by přijal hodnoty, které vyznává avantgarda: „Závěrečný skok do moře změn je tedy skokem, který, spíše než by básníka včlenil do koloběhu těchto změn a proměn, paradoxně ‚zachraňuje‘ básníka před světem polytematismu, multikulturalismu a kolektivismu, jinými slovy chaosu, bezdomoví a rozvrácené identity.“ (Wiendl 2014: 340). Ovšem i v Apollinairově *Pásmu* prožívá jeho mluvčí pocity dezorientace a v jistém smyslu je také obětí chaosu a extenzity, poněvadž v hektickém přemísťování ztrácí svou identitu. Podstatné však je, jakým způsobem jsou tyto prožitky v básni komentovány a jaký je jim přisuzován význam.

³² Proměna chlapce v jinocha zasvěcením v erotično jeho vnímání světa ovlivní záporně: „milenci dva prsteny vymění si oslnění / kostýmem náhody, / leč jejich prsty stejné zůstanou. Kdo změní / tragický účet, jenž se dostaví?“ (Holan 1988: 171).

Mědirytina patří společně s *Novým Ikarem* k básním, v nichž se jejich autorům podařilo nejdůsledněji realizovat simultánnost, i v tomto bodu Holan avantgardní způsob tvorby odmítá. V *Pásmu* je simultánností dosahováno vytváření neustále nových situací, do nichž se promlouvající subjekt prostřednictvím sebeoslovení situuje a jeho totožnost se v této mnohosti rozplývá. V *Mědirytině* je simultánnost, kterou se inspiroval *Pásmu*, naopak uplatněna proto, aby se její mluvčí porušením hranice mezi časy mohl pokoušet navrátit do minulosti a znovu svou identitu získal. Sebeoslovením Holan v *Mědirytině* navozuje autosugestivní iluzi návratu do uplynulého času.

2.2 Básníková touha po duchovní proměně na italském území

2.2.1 Holanův sen o konverzi v Itálii

Holan dospěl v básnické sbírce *Triumf smrti*, kterou lze považovat za pokračování básnické skladby *Mědirytina*, k pojmenování existenciálních svárů. Východiskem z nich se mělo stát očistění, které si za svůj cíl stanovil ve verších *Tance ve vyhnanství*: „zapálím jarmark strašidel, zapálím průvan vin / a v mušli popela snad perlu naleznu“ (Holan 1988: 48). Motiv perly symbolizuje čistotu, nevinnost, odpuštění či řád, které jsou ztraceny v chaotickém způsobu života lyrického subjektu, z něhož mají být zachráněny. Na *Triumfu smrti* začal pracovat roku 1927, kdy byla publikována *Mědirytina*. Většina veršů pravděpodobně vznikala mezi léty 1927 a 1928, což nevylučuje pozdější básnickovy zásahy, poněvadž tuto básnickou sbírku se mu podařilo publikovat až roku 1930. Druhá polovina dvacátých let a též počátek let třicátých se v autorově osobním životě vyznačují intenzivním hledáním katolické víry, které bylo doprovázeno hlubokými pocity zoufalství, poněvadž Holanovi se nedařilo přijmout katolickou víru bez racionálních pochybností. Souběžně s prací na *Triumfu smrti* se tedy básník usilovně pokouší o konverzi ke katolictví, která odpovídá katarzi, o níž vypovídají verše *Triumfu smrti*. Dokladem jeho touhy po dosažení bezprostředního prožitku víry je jeho korespondence s Josefem Florianem, kterého si vyvolil za svého průvodce ke křesťanským ctnostem a milostem a jenž zůstal Holanovým duchovním a náboženským rádcem až do konce svého života. Několikrát se osobně setkali a epistolární komunikace mezi nimi se rozvíjela až do Florianovy smrti 29. prosince 1941. Holanova korespondence adresovaná Florianovi není dostupná, ovšem na základě Florianových odpovědí mladému básníkovi bojujícímu s tendencí k ateismu lze rekonstruovat obsah Holanových dotazů. Mnohdy Florian dokonce cituje Holanova slova, která básník do svého dopisu určenému Florianovi napsal.

Holan se prostřednictvím Floriana seznamoval s názory a hodnotami křesťanských intelektuálů a spisovatelů dvacátých let. Florian jej ve svém dopisu například upozorňuje na text, který byl vydán v jeho katolickém sborníku *Archy*.³³

³³ První *Archy* byly vydány ve stejném roce, v němž Holan vydal svou první sbírku *Blouznivý vějíř*: „O adventu 1926 začaly vycházet u Marty Florianové ve Staré Říši na Moravě *Archy*, zvláštní periodikum, spíše sborník, který se skládal z volných textů a jednotlivých listů výtvarných

V dopisu Holanovi napsaném 12. prosince 1928 Florian cituje Holanovu větu, v níž básník svému duchovnímu rádci vyjadřuje svůj pocit vyčlenění z řádu světa: „Čtu ve Vašem dojemném listě též tuto větu: ‚... zcela mimo kruh, příliš hrdý, než abych se utěšoval nějakým banálním «ach, léta to správi!»‘ “ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Florian na toto naléhavé sdělení reaguje upozorněním na souvislost s Čaadajeovým textem, který by mohl básníkovi pomoci z jeho zoufalství. Z Florianovy odpovědi plyne, že Holan byl pravidelným čtenářem tohoto periodika: „Dobře tušíte, že léta u člověka mnoho nespravují, ba naopak, mnohem tíže spravují. Toto budete čísti v Arších, je to od rus. spisovatele Čaadajeva: ‚Šťasten by byl člověk, kdyby se mohl vrátiti na svou někdejší cestu! – Je to nemožno! Stanovený pořádek žádá, aby šel vpřed, stále vpřed: ni kroku vzad; vpřed bez ustání, shromažďuje na hlavu svou vinu za vinou. – Přejde smrt, tehdy, ano tehdy jest naděje, že mu dobrotivost Boží dopřeje se zastaviti přehlédnutí uběhlou dobu, a možná i odstoupiti nazpět.‘ “ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Florian souhlasí s Čaadajeovým názorem na plynutí lidského života, které je mnohdy součtem vin, z nichž se lidské bytosti nedaří vymanit, poněvadž se jí nepodaří vrátit se do okamžiku, po něm následovalo sejítí na scestí. Své mylné rozhodnutí již člověk nemůže napravit. Prostřednictvím citátu ze studie vydané v *Arších* se Florian Holanovi snaží sdělit, že rozhodným momentem je v katolickém náboženství až smrt člověka, nikoli snaha vrátit minulý čas. Pokouší se Holana přivést k přijetí daností lidského života, jak jsou nazírány v křesťanství.³⁴ Usiluje ve svém dopisu o

reprodukcí. Obsahovaly příspěvky různých autorů a jazyků i rozličných žánrů.“ (Bauer 2014: 201). Přátelství s Josefem Florianem sblížovalo Holana svádějícího vnitřní boj s ateismem s okruhem katolických spisovatelů a s křesťanským náhledem na umění a svět: „Nakonec to tedy nebyla Katolická moderna, které se podařilo úsilí o duchovní obnovu národa provázat se skutečnými intelektuálními a uměleckými hodnotami a dát vzniknout první generaci moderní české katolické inteligence – byl to Florian. Nelze než souhlasit s následujícími tvrzeními: ‚Kdyby ho nebylo, napsal kdysi Jaroslav Durych, bylo by třeba deseti jiných, kteří by se ze všech sil a nadání nikoli všedního přičinili, aby naplnili jeho úkol a vyvážili jeho význam,‘ říká Albert Vyskočil.“ (Bednářová 2006: 397). Holan si nemohl zvolit vhodnější duchovního vůdce při svém usilování o konverzi, poněvadž Florian byl schopen obrátit tápajícího k jistotám víry a navíc se soustředil na publikování děl spisovatelů, jenž ke katolické víře dospěli až v dospělém věku: „Florian publikoval mnoho autorů z řad konvertitů a zároveň se sám – stejně jako Bloy, Claudel, Maritain nebo Jammes – osvědčil jako osobnost, která ke konverzi vede druhé.“ (Bednářová 2006: 397).

³⁴ Přestože bylo Florianovo náboženské uvažování a duchovní praktikování ovlivněno bojovným katolicismem Léona Bloye, přistupoval k Holanovým pochybnostem s pochopením a své pojetí katolické víry mu zprostředkoval nenásilným způsobem: „Florian se ztotožnil s Bloyovým ‚absolutním křesťanstvím‘, tj. ultramontánním, integrálním, bojovným, apokalypticky bojovným katolicismem, trvajícím na všudypřítomnosti víry v lidském životě, na bezvýhradné oddanosti

to, aby se básník smířil s pomíjivostí pozemského života a s nicotností lidské bytosti, která je omylná.

Hlavními tématy korespondence mezi Holanem a Florianem jsou básníkův ambivalentní postoj k emocím a rozumu, který mu zabraňuje v dosažení víry, a Holanova představa o překonání těchto vnitřních rozporů absolvováním cesty do Itálie. Poprvé kontaktoval Holan Floriana již v roce 1928, kdy se mu vyznal z nedostatku víry a z utrpení, které mu její absence způsobuje. Tento autorův konflikt se projevuje též v jeho tvorbě druhé poloviny dvacátých let v polemice mezi verši *Blouznivého vějíře* a *Listy Ábela Stacha*. Ve svém prvním dopisu Holan Floriana požádal, aby se stal jeho učitelem náboženství, přičemž Florian tuto prosbu vyslyšel: „Chcete-li být učen křesťanskému náboženství, přijďte, s radostí se o to pokusím.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana) Z prvního Florianova dopisu adresovanému Holanovi vyplývá, že Holan považoval svou racionalitu a sklon ke skepticismu za hlavní příčinu dosavadních marných snah o konverzi, poněvadž svou reflexivitu nedokázal ovládnout a uvést ji do souladu s citem. Rozum a analýzu pokládal Holan za výraz svého ateismu. Emoce jej však upomínaly na provázanost duše a těla, které chápal jako zdroje negativity, a tudíž ani oddání se citovosti mu nepřinášelo útěchu víry. Básník byl touto bezvýhodnou situací paralyzován. V první odpovědi Holanovi, jež byla napsána 30. srpna 1928, cituje Florian část věty z Holanova dopisu: „Pravíte, že se vám chce ‚někdy nemyslet a býti bláznem‘.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Holanův spor mezi bezprostředností víry a systematickostí analýzy se Florian pokoušel utiřit. Nabádal Holana k tomu, aby se myšlení nevzdával, poněvadž nepovažoval racionalitu za protiklad křesťanské víry: „Myšlení se neodříkávejte, a když bláznem, tož jen pro Krista.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana) Toto vybídnutí ale Holanovi nepomohlo překonat nedůvěru vůči racionalitě, jelikož své rozumové schopnosti nepřestal pokládat za projevy hříšného bezvěrectví. Současně se jich však nedokázal vzdát a namísto nich rozvíjet svou emocionalitu. Jeho úsilí o vnitřní proměnu i přes tento neúspěch nadále pokračovalo.

církevní tradici, dogmatu, papežství [...]“ (Bednářová 2006: 403). Bloyův vliv se promítl i do Florianovy vydavatelské činnosti v Dobrém díle: „Florianova náboženská četba i produkce je do značné míry podmíněna inspirací, kterou našel v Bloyových denících [...]“ (Bednářová 2006: 403).

Poslední naději na konverzi spatřoval básník v absolvování italské cesty, jejímž cílem měla být původně především města Pisa a Řím a již mezi 26. březnem a 14. dubnem 1929 skutečně vykonal, ovšem Řím nenavštívil. Florian s tímto Holanovým plánem nesouhlasil a ve své odpovědi mladého tvůrce varoval před pomýleností představy, že cesta do Itálie vyřeší jeho tápání mezi ateismem a křesťanstvím. Florian ve svých odpovědích doznává, že, ač se snaží, nedokáže porozumět Holanově motivaci k vykonání výpravy do Itálie. Ve své odpovědi datované k 6. únoru 1929, kdy se již Holan s největší pravděpodobností připravoval k odjezdu do Itálie, který si stanovil tak, aby v Itálii prožil křesťanské svátky Velikonoc, pochybuje Florian o účelnosti básníkovy záměru dospět ke konverzi na italském území.

Florianova odpověď obsahující další citaci z Holanova dopisu opět odkrývá, co Holan od italské cesty očekával, a že se snažil delší čas vysvětlit Florianovi své motivace: „Pořád nevím, oč se vám vlastně jedná? Strojíte se do Itálie, do Říma; ,snad tam, až se budu přibližovat k Pise, k Římu, snad tam to bude Damašek‘ píšete. Myslíte-li tím nějaké ,obrácení na naši víru katolickou‘ tu si mnoho od svého cestování neslibujte.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana) V dopisu z 6. února 1929 se Florian pokouší předložit Holanovi jiný postup, jímž by mohl dosáhnout konverze. Snaží se Holanovi sdělit, že dar víry již obdržel, jelikož byl v dětství pokřtěn a podle křesťanské věrouky právě akt křtu je momentem přijetí katolické víry. Domnívá se, že básník ztratil schopnost věřit v Boha, protože jej tělo svedlo k hříšnému jednání: „[...] zhoubnými vlivy Těla, Světa a Ďábla tento dar se tak zmární, že se pak už ani nevidí.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana) Vyzývá proto Holana k pokání, jemuž se může podrobit, aniž by vykonal fyzickou pouť do Itálie. Pokání je podle Florianova mínění jediným způsobem, jímž může Holan obrodit svátost křtu a jejím prostřednictvím dosáhnout harmonického a vyrovnaného vztahu k Bohu a ke své tělesnosti: „Jest třeba nánosy bláta a kalu odklidit, a to se děje Pokáním. Jiné cesty k Blaženosti a Pokoji není. [...] To je pak ten kus cesty do Damašku, když už jsme byli bleskem s nebe svrženi s koně do hlíny, z níž jsme zhnětení.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Svým křesťanským pojetím těla jako příčiny svodu a hříchu potvrdil Florian Holanovi jeho negativní vnímání tělesnosti, jehož odrazem je v *Triumfu smrti* obraz dospívajícího jinocha omámeného smyslností, pro niž ztrácí svou podstatu a čistotu. Florianova slova prohloubila

Holanův záporný postoj k tělesnosti, jelikož ji postavil do protikladu ke křtu. Florianovým doporučením, aby pokáním oživil první svátost, již se mu dostalo v dětském věku, byla stvrzena básníková potřeba věnovat se ve vlastní tvorbě námětu návratu do minulosti, jelikož právě v ní je obsažena jeho podstata, která byla kdysi nevinná a již si přeje obnovit, aby dokázal žít v přítomnosti. Úsilí o konverzi v Holanově životě i tvorbě tedy splývá s tematikou návratu do dětství.³⁵

Námítky Josefa Floriana vůči Holanově cestě do Itálie ovšem básníkovu rozhodnutí odcestovat nezvrátily. Holanovy důvody pro vykonání italské cesty byly natolik silné, že se i přes nesouhlasnou reakci svého duchovního rádce, jehož názory uznával, svého záměru nedokázal vzdát. Holan reflektující ve své rané poezii odcizenost subjektu vůči sobě samému, rozvrat osobních hodnot, vlastní smrtelnost a chaotickou povahu skutečnosti zavrhl avantgardní řešení všeobecné tendence k rozkladu, již se vyznačovala dvacátá léta 20. století. Nedokázal

³⁵ K minulosti se Holan nenavracel pouze ve své poezii, ale též v reálném životě. V roce 1928, téhož roku, kdy požádal Josefa Floriana, aby se stal jeho duchovním průvodcem ke konverzi, cítil potřebu nalézt kontakt na P. Otto Rájka, jenž byl v měšťanské škole v Bělé pod Bezdězem jeho učitelem náboženství a k němuž Holan také jako chlapec docházel na soukromé hodiny latinského jazyka. Dle Justlova svědectví na něj vzpomínal s nostalgií: „Rád vzpomínal na P. Otto Rájka z augustiniánského kláštera v Bělé, který ho soukromě učil latině.“ (Holan 1988b: 325). Justl uvádí, že v létě roku 1928 si Holan zjistil jeho adresu a napsal mu. Z odpovědi P. Rájka lze vyvodit, že i jemu se Holan, stejně jako Florianovi, svěřil se zoufalstvím, jež prožíval, a s rozpory, které ho trýznily, jelikož P. Rájek byl jeho zněním znepokojen: „Milý Vladimíre! Dopisem Vaším byl jsem velmi pohnut – rozrušen. Vidím Vás dosud, nesmělého hochu, jak s bázni vcházel do mého bytu a se strachem otvíral tu nešťastnou latinskou učebnici. [...] Jsem rád, že jste studie šťastně odbyl. Snad jste nenalezl spokojenost ve svém povolání, snad se to dá i změnit, abyste svojí utýrané duši získal ztracený klid a pokoj, jakému jste se těšil v létech svého mládí. [...] Sebe poznat jest již hotové vítězství, když vím, proti čemu mám bojovat. Neztrácejte důvěry v sebe [...] Těším se na shledání.“ (Holan 1988b: 325). Z reakcí P. Rájka je možné vyčíst, o čem mu básník ve svém dopisu psal. Seznámil ho s interpretací svého života, která nachází svůj výraz v Holanových verších dvacátých let. Ve druhé polovině dvacátých let Holan prožívá konflikt vůči sobě samému, bojuje se svou nevyrovnaností a postrádá harmonické hodnocení světa, které mu podle jeho výkladu bylo vlastní v minulosti. Vyjadřoval též nespokojenost se svým zaměstnáním ve Všeobecném penzijním ústavu v Praze, kam nastoupil 3. srpna 1927. Básník ve svém dopisu vyslovil přání setkat se s P. Rájkem, ovšem jejich setkání se neuskutečnilo. Tento Holanův záměr setkat se svým učitelem náboženství ukazuje, že Holanova raná poezie má autobiografický charakter. Plánované setkání s P. Rájkem by oživilo jeho vzpomínky na dětství. Vzpomínán je P. Rájek zřejmě ve verších *Blouznivého vějíře*, v nichž je konstatována nespokojenost s postojem k vlastnímu dětství: „vzpomínáš na dětství jak na laciný límeček katechetův“ (Holan 1988a: 19). P. Otto Rájek je s velkou pravděpodobností předobrazem postavy učitele z *Mědirytiny*, který, ač tomu nevěnuje pozornost, je svědkem zásadních proměn ve vnímání svého žáka: „Jak modrý papír šelestila noc a zastřeně / učitel somnambul svůj moduloval hlas // při samovaru mosazném jsme sami zůstávali, / červotoč ozval se –“ (Holan 1988a: 167-168).

protiklady, jež ho sužovaly, překlenout avantgardními syntézami či poetistickou představou karnevalové budoucnosti. Syntézy v podobě avantgardních experimentů básník odmítl, ovšem s působením jiných myšlenkových proudů, jejichž cílem bylo obnovit řád ve společnosti i v lidském nitru, se ztotožnil. S diskontinuitou se rozhodl bojovat hledáním řádu přinášejícím soulad.

2.2.2 Estetická podmíněnost Holanova hledání víry v Itálii

Na cestě do Itálie lpěl Holan i přes nesouhlasnou Florianovu odezvu, jelikož konflikt mezi katolictvím a bezvěrectvím nebyl výhradně projevem touhy stát se ortodoxním katolíkem, nýbrž především výrazem duchovní krize, jíž by mohl překonat pouze nalezením harmonie a řádu, jejichž je víra příslibem. Nejen katolické vyznání přinášelo básníkovi naději na tuto proměnu. V Holanově touze proměnit se ve věřícího básníka na území Itálie se projevují dvě dobové tendence, které paralelně s avantgardními hnutími reagovaly na prohlubující se krizi společnosti a usilovaly o syntézu rozporů. V Holanově postoji se spojil dobový důraz na oživení katolického vyznání s neoklasicistním hnutím, jehož program na počátku druhé poloviny dvacátých let přijal a podle něhož napsal neoklasicistní prózu *Listy Ábela Stacha*. V neoklasicistním literárním Kalistově Uměleckém sdružení Algol se Holan již na počátku své básnické činnosti seznámil s kontextem italské cesty, který zásadním způsobem ovlivnil jak jeho poezii, tak i jeho život, jež se nerozlučně promísily vykonáním reálné cesty do Itálie a její následnou reflexí v Holanových verších.

Novoklasicismus zdůrazňující myšlenku řádu po vzoru antického klasicismu se navracel k představě jižanské arkadické krajiny, v níž subjekt nabývá vyrovnanosti a harmoničnosti. Tuto vizi souladné antické krajiny opěvuje básník v *Listech Ábela Stacha*: „Ano, je tu pastorální kraj! A ač bydlím sám, přece mi často připadá, že k večeru slyším, jak lidé ve vzdálených chatách usedají za prostý a hrubý stůl, jak večerí, jsou šťastni a jak popíjejí domácí víno nabírané z kulatého soudku. Zachycuji se takových okamžiků a rozvíjím je dál. Bloudím svým sněním, slyším cinkot jednoduchých zvonečků, kvetou jívky a staré Řecko se kolébá v mých očích.“ (Holan 1988: 269) Neoklasicistní koncepce tvorby neodporovala Holanově snaze o dosažení katolické víry. Naopak toto úsilí podporovala, jelikož obraz klasicistní pastorální krajiny oponoval zobrazování diskontinuitního a chaotického

světa po první světové válce: „Ach, tento kraj! Jak léčí mou ubohou, tatrmanzkou hlavu pohled spuštěný do této scenérie. Pomalé linie pahorků zmírají tam, kde mají hraničit s nebem.“ (Holan 1988: 276). Idylická scenérie pastýřské krajiny navozuje v lidské duši stav vyrovnanosti, v němž je snazší utlumit racionální pochybnosti a uvěřit v Boha: „Dýmám zvolna ze sladké dýmky a hledím na pastorální náčrtek krajiny před sebou. Jsem zoufalým nevěrcem, který počíná věřiti.“ (Holan 1988: 288). Holan se domníval, že pobyt v jižanské krajině připomínající představu arkadické krajiny v něm vzbudí katolické vyznání, a proto začal plánovat reálnou výpravu do Itálie.

Holanovo hledání katolické víry bylo především projevem básnickovy touhy dospět k harmonickému postoji ke světu. Holana v mladém věku mohly oslovovat myšlenky katolických intelektuálů, jejichž tvorba vypovídala o možnosti zachránit svět z chaosu prožitkem víry, která vnáší do lidského života řád, poněvadž toto téma se objevuje rovněž v jeho rané poezii. „Otázka člověka obecně i člověka v dějinách otevírá cestu či návrat k Bohu, jež měly různé podoby, od pokusu orientovat se v tomto Božím světě a prostoru až po jeho bezvýhradné přijetí, identifikaci s ním.“ (Bauer 2014: 178) Papoušek se například domnívá, že apokalyptické obrazy třicetileté války v Durychově *Bloudění* symbolizují rozpad moderní ateistické společnosti, pro niž poslední záchranu představuje opětovný příklon k Bohu: „Někdy až dryáčnický krvavý obraz válečného běsnění třicetileté války tu ovšem nevznikl pro evokaci ztracené doby, ale spíš jako symbol moderní apokalypsy, světa, který se odvrátil od Boha a řítí se do temnoty a záhuby, přičemž všeobecné zkáze vzdorují jednotlivci svou čistotou, vírou a charakterem.“ (Papoušek 2014: 152). Víra se jeví být v Durychově tvorbě jediným východiskem ze zoufalství lidské existence: „Durych podobně jako řada dalších autorů katolické provenience odpovídal na obraz děsivé propasti otevírající se před moderním člověkem a rozevírající se mezi jedincem a společenstvím vášnivým přitakáním víře. Ze zoufalství existence lze hledat vykoupění jen v boží čistotě.“ (Papoušek 2014: 152). Této odevzdané víry v Boha jsou však v Durychově próze schopny pouze postavy, které jsou mravně čisté. Ve dvacátých letech a na počátku třicátých let je zdůrazňována vazba mezi etikou a estetikou, od níž se má odrážet umělecká literatura, v níž až do této doby nebyla nábožensko-mravní složka pokládána za primární, což se ve dvacátých letech změnilo: „Náboženské a mravní otázky spolu

podle tohoto přístupu úzce souvisely, mělo se to týkat i umění, včetně literatury – estetika se dostávala na roveň etiky, dosud byla považována za sekundární součást uměleckých děl.“ (Bauer 2014: 178) Podle Papouškova mínění se s Durychovou tvorbou v mnohém ohledu shoduje poezie Jana Zahradníčka a prózy Jana Čepa, poněvadž víru tito autoři ve svých dílech představují jako výlučný způsob překonání paradoxní a absurdní životní situace moderního člověka.

Holan si přál harmonizovat rozporuplné postoje k senzibilitě a racionalitě, protože představovaly překážku v utváření jeho vznikající identity básníka. Potřeboval uvěřit v Boha a uvést v soulad emoce i intelekt, aby jeho vnitřní naladění korespondovalo s pojetím umělecké osobnosti, která byla ve dvacátých letech 20. století posuzována intenzitou a hloubkou své křesťanské víry. Pro Holana odmítnuvšího avantgardu pro její soustředění na materiálnost se staly na čas závaznými náboženské koncepce, které přesahovaly člověku danou předmětnost zdůrazňováním duchovního vztahu k Bohu. Představitelé katolické inteligence dvacátých a počátku třicátých let usilovali o návrat duchovních hodnot do umělecké tvorby: „Horizontalita soudobého materialisticky založeného umění musí být protřena strmou vertikálou, vymezenou souřadnicemi půda a Bůh.“ (Wiendl 2014: 362). Víra v Boha byla postulována jako kritérium pro rozpoznání duchovnosti a uměleckosti spisovatele, jemuž vztahování se ke křesťanskému Bohu propůjčovalo schopnost vytvořit v díle soulad mezi tvárnými prostředky a myšlenkami. Religiozita byla chápána jako předpoklad pro vytvoření literárního díla majícího povahu jednoty či celku, protože pouze věřícímu spisovateli mělo být zřejmé propojení lidského života a světa: „Garantem této jednoty je právě autorova religiozita, která vytváří předpoklad pro celostní, duchovně založené uchopení života a tím i pro jednotící umělecké gesto.“ (Wiendl 2014: 362). Wiendl upozorňuje na základní odlišnost mezi avantgardní a křesťanskou koncepcí umění. Srovnává Teigeho poetistické pojetí slova jako nezávazné hry s jeho asociativními a symbolickými významy s katolickým náhledem na slovo, který je založen na víře v mytickou moc slova, která je přístupná křesťanským autorům a umožňuje jim zaznamenat skryté významy věcí a jevů.

Úvahy katolického kritika Miloše Dvořáka, které vznikaly ve druhé polovině dvacátých let a na počátku let třicátých let, potvrzují, že v české kultuře existovala představa příčinné souvislosti mezi vírou a kvalitním literárním dílem. Pravá

básnická činnost podle Dvořákova přesvědčení vyvěrala z prožitku čisté víry. Podle jeho mínění ateistický postoj dokonce nedovoluje básníkovi nalézt slova, jež by dokázala pojmenovat autenticitu skutečnosti. Dvořák ve svých textech popírá možnost, že by se nevěřící člověk mohl stát opravdovým básníkem: „Skutečné básnické slovo však v sobě obsahuje určitý hluboký vnitřní plamen, který rozněcuje umělecké vyjádření k bohatému významovému rozkvětu, což odkazuje podle kritikova názoru k původnímu určení slova obecně. Klíčová je zde ovšem prostá existence víry. Zbaví-li se člověk víry, tvrdí Miloš Dvořák, pozbývá nakonec veškeré slovo platnosti. Kritik tvrdí: ‚Víru a slovo tvoří *táž duchovní moc a proto slovo bez víry nemá platnosti.*‘ “ (Wiendl 2014: 365-366) Slova nevěřícího básníka se dle Dvořáka nikdy nemohou stát poezií, poněvadž jsou odcizena původu, z něhož vše na světě vzniká.

V Holanově rané básnické tvorbě se obráží ztotožnění estetických principů, etických nároků a náboženské spirituality, které bylo charakteristické pro tvorbu katolických spisovatelů.³⁶ Ve sbírce *Triumf smrti* je vyřčen záměr uskutečnit katarzi. Výsledkem tohoto procesu očištění se mělo stát nalezení vlastní podstaty, jejíž nevinnost byla v době psaní veršů této sbírky básníkovi nedostupná. Holanova raná poezie nevyjadřovala jen odcizení vůči sobě samému, ale též téma vzdálení se katolické víře, jež má být nahrazeno identifikací s ní. Geneze Holanovy básnické osobnosti se odehrávala v kulturním prostředí, v němž byla ustanovena ekvivalence mezi uměleckým tvůrčím činem, mravní čistotou a vztahováním se ke křesťanskému Bohu. Potřeba nalézt v sobě schopnost věřit v Boha bez racionálních pochybností vyplývala z dobově determinované charakteristiky věřícího spisovatele. Holan si je této souvislosti mezi psaním a katolickým vyznáním vědom, ovšem nakládá s ní na rozdíl od katolických intelektuálů odlišným způsobem. S představiteli katolictví, například s Florianem či Milošem Dvořákem, se básník shodl na tom, co odmítal, ovšem plně se s jejich křesťanskými východisky ztotožnit

³⁶ Dokladem Holanova ztotožňování náboženské, umělecké a etické perspektivy je jeho plánovaná konverze ke katolictví, jíž si přál uskutečnit v Římě. Jeho původní úmysl odpovídal tzv. římské konverzi v romantickém duchu. Tento námět je přítomen například v románu *Rouška Veroniky* od Gertrudy von Le Fort, která sama v dospělém věku přijala katolictví. Přimknutí hrdinek jejího románu ke katolické víře je z velké části iniciováno estetickým prožitkem. Víra se v nich probouzí při poslechu hudby doprovázející velikonoční liturgické obřady konající se v římských bazilikách. Podmíněnost katolické víry, uměleckého náhledu na svět a etických hodnot byla vzájemná. Duchovní zkušenost víry mohla být zažehnuta v průběhu recepce uměleckého výtvoru.

nedokázal. Sdílel s nimi odpor vůči avantgardním uměleckým metodám a nesouhlasil také s úpadkem duchovních hodnot, ovšem zatímco Dvořák podmiňoval umění vírou, pro Holana byla naopak primární umělecká tvorba, jež představuje podmínku nalezení víry.

Holanova plánovaná výprava do arkadického prostředí Itálie byla cestou za uměleckým zasvěcením, jehož toužil dosáhnout přijetím religiozity. Básník se domníval, že musí uvěřit v Boha, aby mohl položit základy svému dílu, jež mělo harmonizovat jeho život a vnést do něj řád. Víru se Holan nepokouší nalézt proto, aby jí podřídil veškeré směřování své poezie, ale protože potřebuje harmonii. Holan se pokoušel tvorbou textů zasáhnout do svého života a proměnit jej. Ovšem hodnoty souladu a řádu byly v Holanově soudobé poezii popírány motivy chaosu a nesouladu, které básník bez katolické víry nedokázal odstranit. Jeho rozhodnutí vydat se na italskou pouť bylo projevem touhy po naplnění kulturně intertextové sítě, kterou poznal při četbě Goethových děl, nikoli odhodlání podříditi tvar své poezie katolictvím.

Papoušek vyslovil názor, že Holan náležel na přelomu dvacátých a třicátých let spolu s Františkem Halasem a Vilémem Závadou k autorům, „jejichž slovník postrádal výrazové prostředky pro možnost zobrazování úplnosti, završení, odkazu k možnosti harmonie ukryté v metafyzickém tajemství“ (Papoušek 2014: 158). Životní pocit vyjádřený ve verších *Triumfu smrti* odpovídal apokalyptickým představám, jimiž se vyznačovala například Durychova díla. O tomto Holanově katastrofickém náhledu na svět dvacátých let vypovídají motta, jež Holan zasadil do *Triumfu smrti*. To, které uvádí čtenáře do atmosféry oddílu *Granátové jablko*, pochází od Jeana Paula. V jeho verších je zachycena marná snaha člověka zachránit sekularizovaný svět těsně předtím, než propadne naprostému chaosu a destrukci: „...jako by chtěl zachytiti vyklouznuvší mu nebesa / – a v této chvějící se minutě zachrastila / na mých hodinkách ručička ukazující dny měsíce / a posunula se, ježto bylo dvanáct hodin, / z dvanáctého k třináctému... / zdálo se mi, že smrt mi nařídila hodinky, slyšel jsem ji, / jak žvýká člověka a jeho radosti, a zdálo se, / jako by svět i čas se drtily v proudu / ztuchliny a troudu do propasti! ...“ (Holan 1988: 81).

Holan doufal, že přijetí víry v Itálii posvěti jeho vytoužené, a přitom ve druhé polovině dvacátých let stále nedostupné, básnické směřování. Toužil po tom, aby jeho básnická slova byla nadána duchovní mocí, jež mu umožní dopátrat se jimi

ztracené podstaty a harmonie, které bude moci svou poezií obnovit. Cesta do Itálie představovala Holanovi poslední možnost, jak dosáhnout vysněné proměny v harmonickou uměleckou osobnost. Tato cesta však nebyla poutí za jistým úspěchem, nýbrž výzvou k překonání vnitřních disonancí. Holanova výprava do Itálie byla obestřena jak entuziasmem a nadějí, tak nejistotou, jež jsou vyjádřeny částicí „snad“, již Holan použil ve větě svého dopisu pro Josefa Floriana, který ji ve své následující odpovědi Holanovi ocitoval: „ ,snad tam to bude Damašek‘ “ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Holan se do Itálie vydal proto, aby byl rozhodnut jeho konflikt mezi senzibilitou a racionalitou. Vykonání této cesty mu mohlo přinést buď vítězství v podobě konverze ke katolickému vyznání, nebo naopak zklamání a prohru, jež mohly zapříčinit prohloubení disharmonického chápání sebe sama i světa. Absolvováním italské cesty mělo být rozhodnuto o budoucnosti Holanova života i o podobě jeho tvorby.

2.2.3 Topos italské cesty v literatuře Grand Tour

Naději na naplnění cílů projektovaných do italské cesty Holanovi symbolizovala osobnost a životní příběh Johanna Wolfganga Goetha, který vykonal cestu po Itálii. Pro Goetha byla italská cesta zasvěcením do harmonie, blaženosti a radosti. Znamenala pozitivní obrat v jeho životě i tvorbě. Holan si přál svůj vzor následovat. Goethe svou italskou pouť vykonal mezi léty 1786-1788. Jeho inklinace k italskému prostoru byla předurčena již v dětství, poněvadž jeho otec Itálii taktéž navštívil a byl sběratelem předmětů antické kultury, jimiž zdobil svůj domov ve Frankfurtu nad Mohanem, v němž Goethe vyrůstal. Jiří Kroutvor se domnívá, že „Goethe jede do Itálie připraven výchovou, není to jeho spontánní nápad.“ (Kroutvor 1999: 17). Goethova fascinace Itálií však byla vyvolána nejen přítomností starověkých antických památek v domácím prostředí, ale zejména objevy a myšlenkami německého archeologa Johanna Joachima Winckelmanna, jenž byl účasten vykopávek v Pompejích a Herkulaneu a který je pokládán za zakladatele klasické archeologie a dějin umění.

Odkrytí měst zalitých lávou a popelem ve třicátých a čtyřicátých letech 18. století přiklonilo pozornost klasicistní Evropy k Itálii, která začala být považována za zdroj informací o antické kultuře, na niž se klasicisté pokoušeli navázat. Winckelmann šířil v Evropě své uchvácení starověkým odkazem přítomným v Itálii

ve spise *Dějiny umění starověku*, který byl vydán roku 1764 a stal se teoretickou základnou klasicismu. Archeologické nálezy v Herkulaneu a Pompejích považoval za původní zdroje veškerého umění: „Nejčistší prameny umění jsou otevřeny: šťastný ten, kdo je najde a okusí jich,“ hlásal objevitelské nadšení doby J. J. Winckelmann.“ (Vybíral 1999: 103). Antika pro Winckelmanna byla „celoživotní vášní“ (Putna 2006: 108), jelikož „jak ve svých spisech, tak ve svém životě se snažil ŽÍT ANTIKU“ (Putna 2006: 109). Pod vlivem jeho pojednání začali do Itálie směřovat malíři, architekti a beletristé z celé Evropy.

Putna zastává názor, že Winckelmann, který podnítil zájem vzdělanců a umělců o Itálii, stojí na počátku tzv. literatury Grand Tour. Toto francouzské spojení slov, jež v překladu do češtiny znamená Velká Cesta, původně označovalo kavalírskou jízdu, jíž mladí šlechtici uzavírali právě pobytem v Itálii, v níž měl být završen jejich přechod z dospívání do dospělosti, zralosti a zkušenosti. V 18. století jsou však aristokraté vystřídáni umělci, kteří míří na italský jih, aby zde načerpali inspiraci pro svou tvorbu. Kanonickými cíli Velké Cesty byla především města Řím a Neapol. Postupně se k zastávkám trasy Grand Tour přičlenila města na jihu Itálie ukrývající naleziště starověkých měst Herkulaneum a Pompeje, Paestum, Capri, Kúmy a sicilská města Agrigent, Syrakusy či Taormina. Významná italská města nacházející se v Toskánsku nepatřila do klasického kánonu Grand Tour, ovšem navštívit je cestovatel mohl. K důležitým toskánským městům náležely Benátky, Milán, Ravenna, Pisa, Florencie či Assisi.

Velkou Cestu nelze pokládat za náboženskou pouť, poněvadž má veskrze kulturní význam. Spisovatelé, malíři a architekti do Itálie od 18. do první poloviny 20. století putovali proto, aby byli zasvěceni do umění. Motivace vykonat Grand Tour nebyly primárně náboženského charakteru, přestože její prvopočátky jsou spojeny s činností zakladatele Tovaryšstva Ježíšova Ignáce z Loyoly, který je považován za posledního dobyvatele Říma, poněvadž roku 1537 jezuité pod jeho vedením obsadili Řím a snažili se zde uvést v platnost hodnoty katolického vyznání. Poutníci putující do Říma v 16. století do tohoto města přicházeli, aby v sobě znovu oživilí sílu katolické víry.

Cestování do Itálie je od 18. století spjato s literární tvorbou pojednávající o prožité zkušenosti italské cesty. „Pojem ‚Grand Tour‘ neoznačuje pouze kulturní poutnictví do Itálie, ale také literaturu o tomto poutnictví.“ (Putna 2006: 27).

Cestovatelé do Itálie si psali v průběhu své cesty deníkové záznamy, které byly posléze často publikovány. K literatuře Grand Tour náleží nejen zápisky cestopisné povahy popisující antickou kulturu italských měst a specifika italské krajiny či odborné články reflektující objevy starověkých památek, ale také beletristická díla inspirovaná zážitkem italské cesty. Tyto faktografické nebo estetické náhledy na italskou kulturu a krajinu motivovaly k absolvování italské výpravy další umělce, kteří před vykonáním italské cesty nahlíželi na Itálii prizmatem textů, jež je se znaky její kultury seznámili. Vondráček například tvrdí, že autoři časopiseckých zobrazení Středomoří se podíleli na symbolizaci italského území: „Publicisté šířili nejen topografické znalosti, ale stejně tak i ideální schémata, ustálené kulturní obrazy, které určovaly, doslova ovládaly vnímání konkrétních míst. V těchto obrazech se spojovala skutečnost s představami a očekáváními, v nich dostávaly poznatky smysl a umožňovaly porozumění světu.“ (Vondráček 1999: 93). V průběhu opakovaného literárního uchopování italských výprav se utvářel topos italské cesty, jehož rysy byly dotvářeny novými návštěvníky, kteří o svém pobytu taktéž podali písemnou zprávu.

Nella Mlsová dospěla k přesvědčení, že neexistuje nedeterminovaná pouť do Itálie. Domnívá se, že Itálie je zemí, která je dokonce zajata v literárních interpretacích, jelikož fakticky se odehrávající italská pouť je již ovlivněna některým z literárních textů věnovaných Velké Cestě. Reálná italská výprava je vždy prostoupena italskými zkušenostmi zobrazenými v literárních dílech, která autor před svou cestou do Itálie přečetl. Po návratu z Itálie činí spisovatel z prožité cestovatelské zkušenosti literární námět své beletristické tvorby, na niž později navazují jeho pokračovatelé. Literatura Grand Tour je útvarem založeným na intertextualitě. Na počátku literárních interpretací italské cesty stojí římský básník Vergilius, jenž byl prvním básníkem, který umístil do oblasti Itálie arkadickou krajinu. Vergilius, který byl v době svého života vnímán jako ztělesnění antických představ o dokonalém člověku, jelikož byl považován za „vzor jasnosti a vyrovnanosti [...] umělecké i lidské kázně“ (Putna 2006: 73), tímto počinem vytvořil předpoklady pro vznik budoucí literatury Grand Tour, protože jeho vidění Itálie lákalo k italskému pobytu mnohé umělce. Hledání Arkádie vzbuzující v lidské bytosti rovnováhu, představovalo jeden z hlavních důvodů, které motivovaly

umělce k výpravě do Itálie. Díla patřící k literatuře Grand Tour spojuje přítomnost arkadických motivů.

Krajina Arkádie byla původně umísťována do centrální oblasti Peloponésu v Řecku, která se vyznačovala nehostinností. Byla to oblast, do níž byly, i přes hornatý a nepříznivý ráz krajiny, projektovány představy o tzv. Zlatém věku lidstva, v němž lidé žili ještě před vznikem civilizace v souladu s přírodou prostým pastýřským způsobem života. Obyvatelům středního Peloponésu byly přisuzovány charakterové vlastnosti čistoty, laskavosti a spontánnosti. Pro antické básníky se stala povaha a způsob života tamních obyvatel tématem pastorální a bukolické poezie, jež byla založena řeckým básníkem Theokritem. Theokrita oslovila představa vyrovnaného života pastýřů a venkovanů, který harmoničností a řádem oponoval prázdnému chaosu života ve městech: „Ideál jednoduchého života pastýřů a venkovanů vedl ke vzniku samostatného poetického žánru – pastorální a bukolické poezie.“ (Pospiszyl 1999: 177). Na pastorální a bukolickou Theokritovu poezii navázal Vergilius, který přenesl ideální kraj Arkádie na území střední Itálie. Vlivem působení Vergiliovy poezie začala být úrodná krajina v okolí Říma považována za pozemský ráj, v němž začali cestovatelé hledat ztracené štěstí a vyrovnanost. V průběhu 18. až 20. století se Arkádií pro mnohé umělce stalo území celé Itálie, na čemž měl největší podíl Goethe píšící ve svých literárních reflexích vlastní italské pouti o nalezení štěstí a vyrovnanosti v Itálii.

Obraz harmonického života v arkadickém ráji, kde panuje řád a mír, ve dvacátých letech a na počátku třicátých let 20. století představoval protiklad vůči válečnému běsnění první světové války a k všeobecné tendenci ke konfliktům. Arne Novák napsal roku 1930 stat' *Krajina vergiliovská*, v níž se věnoval zobrazení krajiny ve Vergiliově poezii a jejímu převzetí renesančními a klasicistními umělci. Domnívá se, že poutníci do Itálie, kteří přijali klasicistní hodnoty řádu, jasnosti a harmonie, sdíleli kolektivní imaginaci, v níž dominovaly prvky vergiliovské krajiny. Za hlavní znak arkadické krajiny ve Vergiliově pojetí, které ovlivnilo zobrazování pastorálních scénérií v renesanci a klasicismu, považuje Novák to, co lidé žijící v dějinné situaci, v níž studie vznikla, postrádají. V krajině Arkádie umísťované do Itálie není rozporu mezi smyslovostí a duchovností. Spoj mezi nimi tvoří forma, již lze pokládat za základ řádu, jenž byl pro Novákovy současníky absentující hodnotou. Podle Novákova názoru je bytostným rysem vergiliovské

krajiny rovnováha mezi smyslovou krásou a duchovním souladem: „Básnický genius Vergiliův [...] vybudoval také samostatný a celistvý svět podle svých osobitých uměleckých zákonů. V něm jest smyslová a tvarová krása v dokonalé rovnováze s harmonií duchovou a morální;“ (Novák 1930: 135).

Motivace, které přivedly spisovatele k vykonání reálné cesty do Itálie, utvářejí ustálená schémata, jimiž se literatura Grand Tour vyznačuje. Jedním z nejvýraznějších znaků literatury Grand Tour je opozice evropského severu a italského jihu. Spisovatele často do Itálie přivádí prožívaná duchovní a tvůrčí krize, které nedokážou překonat v severněji položených zemích, odkud pocházejí. Přitahuje je obraz Itálie jako země citu a bezprostřednosti, jíž vinou chladného a ponurého severu ztratili. Tato schematická opozice odpovídá protikladu mezi rozumem a citem, racionalitou a smyslovostí nebo rozkladností a syntézou. Zatímco pro sever je charakteristická racionální analytičnost, citový chlad a zahořklost, Itálie je prezentována jako země radosti, vřelého citu, spontánnosti nebo svobody smyslového vnímání. Protiklad mezi severem a jihem je v literatuře Grand Tour nejčastěji vyjadřován metaforou severní kruté zimy a blahodárného jižanského tepla. Itálie byla představována jako území, v němž člověk dokáže uvést do souladu racionální složku své osobnosti se smyslovým vnímáním. Interpretační schéma kladoucí do opozice negativní sever a pozitivní jih Itálii „představuje jako zemi emocí a emoce vyvolávající“ (Mlsová 2009: 43), které umožňují poutníkovi nalézt harmonický postoj k sobě samému i ke světu.

Pro literaturu o italské cestě jsou typické dva existenciální náměty. Prvním z nich je touha po sebepoznání, které souvisí s protikladem severské rozumovosti a jižanské citovosti. Poutník v italském prostředí překonává odcizení vůči sobě samému i vůči společnosti. Itálie mu umožňuje dospět k sobě samému, což je předpokladem ke sblížení s ostatními lidmi. Mlsová je přesvědčena o tom, že putování do Itálie má existenciální funkci, jelikož iniciuje či probouzí vnitřní prožívání (Mlsová 2009: 12). Zkušenost italské cesty přetváří niterný umělcův svět. Druhým z nich je vztah subjektu k vlastní smrtelnosti. Tento námět se projevuje v topoi štěstí a smrti v Itálii. Pokud jsou očekávání projektovaná do pobytu v Itálii naplněna, nalézá poutník štěstí. Stvrzení ideálů vykonáním italské cesty znamená vítězství nad vnitřními rozpory. Ovšem jestliže jsou představy spojené s cestou do Itálie jejím vykonáním zklamány, subjekt literárního díla v Itálii umírá. Topos smrti

v Itálii je vystaven na paradoxním obrazu člověka, který touží po ideálech, pro jejichž naplnění se do Itálie vydává, avšak na italském území se střetává s jejich protikladem, a umírá, protože se mu ideální hodnoty nepodaří naplnit. Takovou italskou výpravu lze označit za prohranou.

Smrt nachází v Itálii hlavní postava románu Julia Zeyera pod názvem *Jan Maria Plojhar* či postava spisovatele v novele Thomase Manna, jež je pojmenován příznačně *Smrt v Benátkách*. Cesta do Itálie může nabýt významu znovunalezeného štěstí v arkadické pastorální krajině, současně však může být poutník v Itálii ohrožen, svou identitu ztratit a propadnout démonickým silám. V úvaze nad románem Thomase Manna *Doktor Faustus*, v němž se Mann navrácí ke zkušenosti své italské cesty, vyslovil Jan Vladislav, také uvažující nad záměrem napsat knihu s motivy Grand Tour, názor, že „pokušení jihu zřejmě mělo – a dodnes má – dvojznačný ráz: je to hledání ztraceného zlatého věku, ale tento zlatý věk, jednou dosažený, hrozí člověka pohltnout, vzít mu jeho identitu, nechat ho rozplynout v nebytí, dát mu osobní blaženství, ale vzít mu ono čisté, jasné, byť často tak bolestné vědomí, myšlení, k němuž se cestou od ráje za tak krutou cenu dopracoval.“ (Vladislav 2012: 336).

Vladislav se domnívá, že v Itálii se nemusí poutník setkat se svými vysněnými ideály, ale naopak může být konfrontován s jejich negací. Všimá si záporných motivů italské cesty přítomných v tvorbě romantických autorů německého původu Hölderlina a zejména Josepha von Eichendorffa, jehož díla srovnává s literární činností Thomase Manna: „Pozoruhodné však právě u toho Eichendorffa je, že pro něho – a zdá se, že i pro jiné, například nakonec pro Thomase Manna v jeho *Doktoru Faustovi* – je setkání s jihem setkáním s démonickými, řekl bych půlnočními silami, ztělesněnými v postavách žen, šalivých, svůdných, hrozivých, zkázonosných Venuší“ (Vladislav 2012: 336). Vladislav postihující sémantickou vazbu mezi Mannovými díly *Doktor Faustus* a *Smrt v Benátkách*, dospívá k přesvědčení, že v Itálii se může postava setkat dokonce se samotným d'áblem, který je postavou symbolizující zlo. Takové vyústění italské cesty naprosto protirečí chápání Itálie jako země, v níž může poutník uskutečnit svou proměnu v harmonickou bytost: „Já si troufám říci, že ta *Smrt v Benátkách* obsahuje některé základní motivy *Doktora Fausta*, jehož hrdina, tentokrát skutečně hudební skladatel, prožívá svůj obrat, své setkání s d'áblem rovněž v Itálii (je to kupodivu

starý romantický motiv, už u Eichendorff[fa jej lze najít).“ (Vladislav 2012: 674). Vladislav se domnívá, že mnohdy se postava poutníka po Itálii střetává s ďáblem v podobě démonické ženy.

Pro literaturu Grand Tour jsou dále typické homoerotické motivy, které aktualizují antické přijetí homosexuálních vztahů a platónské nazírání na krásu lidského nahého těla. Homoerotický náhled na krásu mužského těla vnesl do uměleckých děl o italské cestě obnovitel zájmu o antiku Winckelmann a interpret jeho života a díla Goethe, který tematizoval Winckelmannovu homosexualitu. Podle názoru Goetha obdivoval Winckelmann především krásu antických soch zobrazujících nahé mužské tělo: „Goethe totiž do portrétu Winckelmannova zapojil i okolnost, že jeho nadšení pro krásu antických soch souviselo s jeho nadšením pro krásu mladých mužů.“ (Putna 2006: 117).³⁷ Winckelmann považoval homoerotičnost za základní předpoklad estetického vnímání. Putna upozorňuje na Winckelmannovu kapitolu *Pojednání o schopnosti vnímat krásno v umění a jejím vzdělávání* z jeho *Dějin umění starověku*, v němž vyjádřil „myšlenku o větší estetické predispozici mužů orientovaných na mužskou krásu“ (Putna 2006: 119).³⁸ Winckelmannova sexuální orientace byla homosexuální³⁹ a milostné vztahy mezi

³⁷ Goethe považoval Winckelmannovy popisy antických soch za básně, v nichž se významný archeolog koří mužské krásě. Putna upozorňuje, že s Goethovým názorem korespondují studie Alexe Pottse: „Už Goethe [...] naznačil, že Winckelmannovy popisy soch jsou vlastně básněmi, a už leckterý čtenář těch popisů si musel povšimnout skutečnosti, kterou podrobně analyzoval současný britský historik Alex Potts: *Že Winckelmannovo líčení antických soch (zvláště Apollóna Belvederského, Láokoónta, Belvederského torza či Pseudo-Antinoia)* je co do dikce na hony vzdáleno klasicistní a objektivizující ‚edle Einfalt, stille Grösse‘, a je naopak zaujaté a vášnivé, je vlastně vyjádřením autorových erotických (někdy eroticko-násilnických) fantazií, které v něm antické sochy vyvolávají.“ (Putna 2006: 117-118).

³⁸ Ve svém výkladu citovaném Putnou Winckelmann zdůrazňuje souvislost mezi homosexuálním hodnocením mužské krásy a charakterem antického umění: „Lidé, kteří si všimají jen krásy žen a které krása našeho pohlaví dojíhá jen málo nebo vůbec, obvykle nemívají vrozenou, všeobecnou a živou vnímavost pro krásno v umění. Nebudou dostatečně vnímaví ani vůči řeckému umění, neboť v něm jsou nejkrásnější postavy častěji našeho nežli druhého pohlaví.“ (Putna 2006: 119-120).

³⁹ Putna dokládá, že Winckelmann hovořil o své homosexualitě otevřeně a že záměrně pracoval s oscilováním mezi dobovým významem pojmů přátelství a erotický vztah: „Winckelmann si toto prolínání významů očividně nejen uvědomuje, ale cíleně s ním pracuje, neboť mu to umožňuje mluvit o svých citech ‚legálně‘, a přitom zřetelně.“ (Putna 2006: 118). Jedním z přesvědčivých dokladů Winckelmannovy homosexuality je jeho výrok o lásce k mladému Římanovi: „Našel jsem dokonce někoho, s kým mluvím o lásce: mladý krásný blondatý Říman, o půl hlavy vyšší než já. Mohu s ním ale mluvit jen jednou týdně: Večeřívá u mne o nedělích.“ (Putna 2006: 119). Tuto jeho otevřenost umožňovala atmosféra osvícenství, pro jehož představitele byla jednou z nejvyšších hodnot tolerance: „Paul Derks má [...] za to, že Winckelmann vědomě žil ‚na scéně‘, vystavoval sám sebe jako model životní orientace, svým příkladem otevíral možnost ‚žít jinak‘, neboť jeho

mužským pohlavím ve svých dopisech představoval v intencích Platónovy filosofie jako duchovní spříznění: „O Winckelmannových citech víme díky jeho dopisům mnohé – o jeho sexuálním životě zato prakticky nic. Spíše se zdá, že jeho city k Bergovi a k dalším mladým Římanům či návštěvníkům Říma zůstaly povětšinou na platonické rovině.“ (Putna 2006: 120).

Homoerotickou perspektivu, z níž Winckelmann nahlížel na antické památky a uměleckou tvorbu, s ním sdílel například Julius Zeyer a Thomas Mann, ovšem ovlivnila i spisovatele a výtvarné umělce, kteří nebyli gayové. Homoerotické motivy jsou obsaženy i v Goethově tvorbě.⁴⁰ V literatuře Grand Tour je přítomný Winckelmannův eroticko-estetický odkaz, vyznačující se fascinací antickou kulturou, homoerotickými motivy a rozporem mezi ideálem a skutečností. Životní osud Winckelmanna vtiskl podobu toposu smrti v Itálii. Ačkoli vyznával ideály platónských homoerotických vztahů a Itálii hodnotil jako zemi, v níž se nachází štěstí, zemřel v ní za nevyjasněných okolností, jež se zdají být v příkrém rozporu s platónským pojetím erotické lásky. Pravděpodobně byl zavražděn chudým rybářem, který se živil prostitucí.⁴¹

Goethe ovšem tragický příběh svého vzoru, který bylo možno vyložit jako osud rozervaného člověka romantického typu, který je rozdírán konfliktem mezi duchem a tělesnou vášní, harmonizoval. Učinil tak v autobiografii *Báseň a pravda* i ve

doba, vrcholné osvícenství s heslem tolerance, byla přinejmenším otevřena diskusi o takové možnosti;“ (Putna 2006: 120).

⁴⁰ V Goethově tvorbě je přítomen homoerotický pohled na jinošskou krásu, který se objevil nejen v románu *Vilém Meister*: „Goethe sám do svého díla několikrát zakomponoval motivy okouzlení mužskou, přesněji jinošskou krásou: Ve *Wilhelmu Meisterovi* a dalších prozaických textech opakovaně probleskuje motiv hlubokého chlapeckého prožitku ze společného nahého koupání.“ (Putna 2006: 121). Putna ovšem dodává, že není důležité soustřeďovat se na latentní homosexuální tendence v Goethově životě a tvorbě. Domnívá se, že jej nepohoršovala Winckelmannova homosexualita, jelikož „Goethe jakožto člověk usilující o universální poznání a o celostnost lidské zkušenosti je schopen pojmut do svého světoobrazu TAKÉ milostný cit ke stejnému pohlaví, ať již jako literární motiv nebo jako příležitostný osobní zážitek (který by ve frivolním prostředí Itálie 18. století nebyl ničím zvláštním) nebo jako dominantu v životě jiných osob“ (Putna 2006: 121-122).

⁴¹ Putna v kapitole věnující se vlivu Winckelmannova života a jeho názorů, tvrdí, že v próze Thomase Manna *Smrt v Benátkách*, která náleží k literatuře Grand Tour, se ozývá tragická Winckelmannova smrt: „A konečně sám velký **Thomas Mann**: jeho *Smrt v Benátkách* (1912), emblematické dílo tohoto kulturního proudu, sice o Winckelmannovi explicitně nemluví, ale toho ani není třeba. Ve skladateli Aschenbachovi, umírajícím v Itálii při pohledu na jinošskou krásu, měl Mann očividně na paměti (opět!) německo-italské životy a smrti: Učence Winckelmanna, zavražděného krátkodobým známým v Terstu (teorie krásy a juxtaopozice smrti), básníka Platena, umírajícího na cholera v Syrakusách (cholera), a skladatele Richarda Wagnera, umírajícího v Benátkách (hudba a Benátky).“ (Putna 2006: 129).

sborníku *Winckelmann a jeho století*, který byl nejen poctou Winckelmannovu odkazu, ale též manifestem klasicistní estetiky. Winckelmannu Goethe v těchto textech představuje jako proroka klasicismu a přenáší na něj vlastnosti, jichž sám usiloval dosáhnout. Rozporuplný závěr Winckelmannova života žádným způsobem nenarušil Goethovo jednoznačné hodnocení Winckelmannovy osobnosti. Tvrdil, že tento německý archeolog znovu oživil antickou harmonii. Dle Goethova mínění Winckelmann naplňoval představu ideálního antického člověka, poněvadž byl bytostí harmonickou a vyrovnanou. Goethe svou interpretací Winckelmannova charakteru a jeho životního příběhu bojoval s vlastními tendencemi k romantické rozháranosti, která se projevila jednak ve veršovaném dramatu *Faust*, ale především v románu v dopisech *Utrpení mladého Werthera*. Goethe odmítal rané německé romantiky, třebaže ti se hlásili k odkazu přítomnému v uvedených dílech. „Richard Benz proto analyzuje Goethovu zuřivou distanci od romantiků jako OBRANU před ‚romantikem v sobě‘, jako snahu uchovat před světem i před sebou samým iluzi o své čiré ‚klasičnosti‘ a harmoničnosti.“ (Putna 2006: 114).

2.2.4 Goethovo duchovní obrození v Itálii

Rovněž Goethe prezentovaný v Eckermannových *Hovorech s Goethem* jako ideál antického člověka, jenž svým životem a tvorbou reprezentuje řád duchovního, který je v harmonii s tělesným a smyslově vnímatelným a který je „samostatný a soběstačný, nikoho a ničeho se neobávající, otevřený kráse ve všech jejích podobách, budující sám sebe jako umělecké dílo“ (Putna 2006: 107), byl ohrožován duchovní krizí založenou na rozporech mezi ideály a realitou. Goethovi se však podařilo vnitřní rozpolcenost narušující soulad mezi duchovním a smyslovým v díle překonat pobytem v italském prostředí. Vykonáním Grand Tour se jeho tvorba proměnila. Jestliže před odjezdem do Itálie napsal *Utrpení mladého Werthera*, v němž hlavní mužská postava podléhá negativitě a volí dobrovolný odchod ze života, již během své italské cesty koncipuje Goethe svůj román *Viléma Meistera léta učednická*, ve kterém mladý hrdina dospívá k vyrovnanosti a spokojenosti se sebou samým i s vnějším světem.

O překonání vnitřních rozporů na italském území vypovídá Goethe v kanonickém díle literatury Grand Tour, kterým je jeho dvoudílná próza nazvaná prostým způsobem *Italská cesta*. V tomto díle na pomezí cestopisného, deníkového

a epistolárního žánru zpracoval Goethe zkušenost své Velké Cesty. První díl *Italské cesty* byl vydán roku 1816. Druhý díl byl publikován roku 1829. Goethe v autentických deníkových záznamech a dopisech určených přátelům zaznamenává svou postupnou proměnu ve vyrovnaného muže zasazeného do přítomného okamžiku, důvěřujícího svým smyslům stejně jako svému rozumu a čerpajícího v Itálii síly pro nadcházející uměleckou tvorbu. Během svého pobytu v Benátkách dospívá Goethe k prožitku harmonie a řádu: „Žiji tu teď ve zjasněném klidu, jakého jsem již dlouho nepocítil. Můj cvik, viděti věci, jaké jsou a vyčísti to z nich, můj zvyk, že oku ponechávám věrnost světla, mé úplné vzdání se všech nároků, to vše mně zase jednou hodně prospívá, to vše mne v tichosti naplňuje nejvyšším blahem. Každého dne nová pozoruhodnost, den co den svěží, velké, zvláštní jednotlivé obrazy a k tomu celek, jenž dlouho představován a vysněn, nikdy fantazií dostižen nebyl.“ (Goethe 1930a: 197-198). Reálná antická krása Itálie dokonce předčí i Goethovy sny o její podobě.

Charakter italského území uvádí Goethe jako přímou příčinu kýžené změny ve vlastním duchovním životě. Itálii pokládá za zemi, v níž může být ozdraveno či harmonizováno prožívání každého člověka, poněvadž celá Itálie se vyznačuje souladem, řádem a jednotou, jež transformují duši jejího návštěvníka: „Věru, není tu nic malého, byť i lze tu a tam něco vytknout nebo nalézt něco nechutného; ale i taková jednotlivost je zahrnuta do obecného pojmu velikosti. / Když se pak obrátím sám do sebe, jak se přece při každé příležitosti rádo dělá, přistihuji se při pocitu, který mne nesmírně těší a jež si dokonce troufám vysloviti. Kdo se tu vážně rozhlédne a má oči k vidění, musí se stát solidním, musí získat pojem o solidnosti, tak živý, jako nikdy předtím.“ (Goethe 1930a: 198). Vykonání italské cesty Goethe na základě vlastní prožité zkušenosti představuje jako začátek šťastného života, poněvadž Itálie všechny vlastnosti člověka uvede do správného poměru. Absolvování italské cesty eliminuje sklon lidské bytosti k emocionálním extrémům, čímž se člověk naučí přijímat radosti vnějšího světa: „Duch dostane ražení zdatnosti, dospěje k vážnosti bez pedanterie, k usedlé, ale radostné povaze. Mně aspoň je, jako bych nebyl věci tohoto světa nikdy tak správně oceňoval jako zde. Těším se z pozeňnaných důsledků pro celý svůj život. / A tak mne nechte, ať se vzpomatuji, ať to přijde jakkoli, rád se dostaví.“ (Goethe 1930a: 198-199).

Prvním dokladem Goethova překonání tvůrčí krize se po jeho návratu z Itálie stal román *Viléma Meistera léta učednická*, kterým chtěl vyjádřit načerpané zkušenosti a nabyté hodnoty. V korespondenci odkazuje své přátele, dotazující se na vývoj jeho italské výpravy, na budoucí román, v němž hodlá vše podstatné související s italskou cestou vyslovit. Plánované dílo se mělo stát završením Goethovy italské metamorfózy ve spisovatele, který šíří ve svých dílech harmonii: „Žádáte moji drazí, abych psal o sobě a hle, jak to dělám; až se zase sejdem, uslyšíte ledacos. Měl jsem příležitost mnoho přemýšlet o sobě i o jiných, z čehož vám mnoho dobrého, i když ne nového, povím. Na konec bude vše pojato a uzavřeno ve ‚Vilému Meisterovi:‘“ (Goethe 1930b: 160). Goethe rozprostřel v tomto díle motivy italské cesty a odkazy k ní. Jakýkoli poukaz k italskému prostředí a jeho antickým pamětihodnostem je v něm prezentován jako příslib budoucího štěstí a vyrovnanosti Viléma, který touží po návštěvě Itálie natolik silně, že pro tuto cestu opouští i milovanou ženu, jež uznává jeho přání odjet do Itálie: „Poslechněte tohoto zvláštního pokynu; zasloužíte se o marchesa dvojnásob, půjdete-li s ním do krásné země, která víc než jednou vábila vaši obrazotvornost a vaše srdce.“ (Goethe 1929: 485). Román *Viléma Meistera léta učednická* je autobiografickou prózou, která je vystavěna jak na Goethových vzpomínkách na domácí prostředí, v němž byl obklopen starověkými antickými předměty, tak na zkušenosti italské cesty, která mu potvrdila, že antická kultura vzbuzuje v lidské duši soulad, umožňuje člověku překonat sebeodcizení a dospět k poznání sebe sama: „Pravda, často jsem slychala mluvit o strýcově vkuse, o jeho italském staviteli, o jeho sbírkách a o jeho knihovně; srovnávala jsem to vše v duchu s tím, co jsem už viděla a učinila jsem si o tom velmi pestrou představu. Jak jsem se proto podivila vážnému a harmonickému dojmu, který jsem pocítila při vstupu do toho domu a který se v každém sále a pokoji ještě zesiloval. Jestliže mne dříve nádhera a ozdoby rozptylovaly, cítila jsem, že zde mne všechno soustřeďuje a obrací mé myšlenky zpět do mne.“ (Goethe 1929: 194).

Goethe ztotožnil Itálii s arkadickou krajinou blaženosti. Podtitulem *Italské cesty* učinil latinské úsloví *Et in Arcadia ego* (*Auch ich in Arcadien*), jež v převodu do češtiny znamená *I já jsem byl v Arkádii*. Toto spojení slov se poprvé stalo názvem klasicistních obrazů s pastorální tematikou, jejichž autory byli malíři 17. století Nicolas Poussin a Giovanni Francesco Barbieri zvaný Guercin. Poussinův i

Guercinův obraz pojmenovaný *Et in Arcadia Ego* bývá nejčastěji interpretován jako výraz idylické pastorální atmosféry. Ovšem tímto výkladem nejsou významy skryté zejména v Guercinově díle vyčerpány. Název *I já jsem byl Arkádii* může označovat námět setkání se smrtí, která na subjekt čeká v Arkádii, či je tam přítomná. Existuje však ještě jedna interpretace Guercinova obrazu, v níž je postava oplakávaného pastýře považována za Ježíše Krista. V této interpretaci se prolínají arkadické motivy s prvky křesťanského učení. Arkadická scenérie by dle tohoto výkladu přiváděla diváka ke křesťanské víře.

Guercinův obraz zřejmě není pouze výrazem snu o arkadické krajině v Itálii, ale obsahuje též motivy odkazující buď k lidské smrtelnosti, nebo k víře v Boha. Holan v neoklasicistních *Listech Ábela Stacha* rovněž uvažuje o vlivu malebné arkadické krajiny na schopnost člověka přijmout katolickou víru. Topos italské cesty na básníka působil již před samotným vykonáním výpravy do Itálie, která pro něj byla rozhodující životní zkušeností. Od italského pobytu očekával básník konverzi ke katolickému vyznání, které věřícímu zajišťuje posmrtný život duše. Úspěchem své italské cesty si Holan nebyl a ani nemohl být jist. Možný neúspěch pro básníka mohl znamenat konfrontaci s vlastní smrtelností bez naděje na zmrtvýchvstání. Dosažená víra v Boha by Holanovi poskytovala naději, že duše člověka překoná smrt. V Holanově tvorbě i v životě jsou s arkadickým pojetím Itálie spojeny tytéž významy, jež je možné nalézt na Guercinově obrazu *I já jsem byl v Arkádii*.

2.2.5 Holanova četba Goethovy Italské cesty

Goethova *Italská cesta* byla do češtiny poprvé přeložena K. Arnsteinem a B. Plecháčovou. Jejich překlad byl vydán nakladatelstvím Františka Borového v Praze roku 1930, rok poté, co Holan vykonal svou cestu do Itálie. Ovšem toto Goethovo dílo bylo v české kultuře známo již od druhé poloviny 19. století. Refletoval jej zakladatel žánru italské cesty v českém kontextu Milota Zdirad Polák ve své *Italské cestě* vydané poprvé roku 1862. *Italskou cestu* znal též Holanem respektovaný Karel Hynek Mácha, který k literatuře Grand Tour přispěl zápisky z pouti do Itálie (*Deník na cestě do Itálie*) a odrazem jeho italské cesty je také čtrnáctá kapitola *Cikánů*. Máchův *Deník* byl dílem, které Holan uctíval, přestože má podobu fragmentárních poznámek a nelze mu přiřknout propracovanou románovou

kompozici.⁴² Před svým odjezdem do Itálie si Holan nemohl přečíst Goethovu *Italskou cestu*, avšak je pravděpodobné, že četl román *Viléma Meistera léta učednická*, jehož první díl byl publikován roku 1928 a druhý díl byl vydán roku 1929. Toto dílo Goethe považoval za shrnutí své zkušenosti italské cesty.

Goethe patřil k autorům, kteří byli v Holanově osobní knihovně zastoupeni četnými tituly. Alena Petruželková uvádí, že součástí Holanovy knihovny je celkem 16 Goethových literárních děl. Jedním z nich je *Italská cesta* publikovaná roku 1930. Holan si ve svém výtisku tohoto zásadního textu literatury Grand Tour zatrhl a podtrhl tužkou či barevnými pastelkami úseky, které ho nejvíce zaujaly. Italskou cestu si celou v převodu do češtiny mohl přečíst až po vykonání své cesty do Itálie, již podnikl na jaře roku 1929. Na základě těchto zatržených pasáží je sice možné rekonstruovat, co Holan očekával od své italské pouti, ale především z nich lze vyčíst, jakým způsobem se do četby *Italské cesty* promítá jeho prožitá poutnická zkušenost. Volba úseků textu je podmíněna jak očekáváními, která jej motivovala do Itálie odjet, tak zkušeností, jíž v Itálii získal. Označené věty v *Italské cestě* vypovídají zároveň o tom, co se Holan na italském území pokoušel nalézt, tak o hodnotách, které pro něj i po návratu z ní zůstalo podstatné. Básník si označil ty Goethovy myšlenky, které vyjadřovaly i jeho názory a postoje. Prostřednictvím zvýrazněných pasáží Goethova díla je možné se dozvědět, jak Holan přemýšlel o své italské pouti. Zvýrazněné Goethovy věty tlumočí jeho nazírání italské výpravy.

V *Italské cestě* Holan důsledně označoval ty úseky, v nichž se objevují základní znaky toposu italské cesty, což svědčí o tom, že jeho náhled na Itálii korespondoval s obrazem italského prostředí, kterým je charakteristická literatura Grand Tour. Holanova imaginace je na přelomu dvacátých a třicátých let ovlivněna toposem italské cesty. Itálie pro Holana na konci dvacátých a na počátku třicátých let představovala prostředí, v němž jsou stále živé klasicistní principy řádu a harmonie, které se nejen projevují v pozůstatcích výjimečných uměleckých děl

⁴² 2. října roku 1953 napsal Holan svému příteli Oldřichu Králíkovi, který připravoval svou studii o poezii K. H. Máchy, dopis, v němž vyjádřil svůj obdiv k Máchovu *Deníku na cestě do Itálie*: „Na Tvou práci o Máchovi se tuze těším, je mi Mácha nejdražší ze všech českých básníků! Mám na něho báseň ve starých nevydaných papírech, psal jsem ji kdysi ‚za Němců‘. [...] Jeho deník z cesty do Itálie dám za sebestavebnější román. Pohyb planetoid. Absolutní minimum. A přece: Bůh čtoucí breviář za usnuvšího kněze.“ (Holan 1988b: 485).

antiky. Itálii shodně s Goethem vnímá Holan jako zemi, která je domovinou umělecké činnosti. Fialovou pastelkou si Holan podtrhl pasáž, v níž Goethe vyslovuje svůj názor, že antika je v Itálii stále živá: „Ve mně na této pouti vzešel pocit, pojem, názor toho, čemu by se mohlo v nejvyšším smyslu říkati: přítomnost klasické půdy. Nazývám tak smyslově duševní přesvědčení, že zde velikost byla, jest a bude.“ (Goethe 1930b: 227).

Intenzivně na Holana zapůsobilo Goethovo zasvěcení v umění, jelikož si zvýraznil ty části textu, v nichž Goethe tuto svou iniciaci reflektuje: „Nebot' teď se mi vše vyjasňuje a umění se mi tak stává druhou přírodou, která, jako Minerva z hlavy Jovovy, tak zrodila se z hlavy největších lidí.“ (Goethe 1930b: 118). Zaujala ho též Goethova definice pravého umění a harmonického života, k níž dospěl na italském území. Tužkou si Holan podtrhl Goethovy věty o kladném přijetí vnějšího světa, které stupňuje lidské pochopení umění, jež je Goethem chápáno jako zdroj blaženosti: „Je-li radostné mít požitek z něčeho dobrého, je tím radostnější, poznávat něco, co je lepší, a v umění je to nejlepší právě tak asi dobré.“ (Goethe 1930a: 283).

Vzorem zůstala po návratu z Itálie pro Holana Goethova proměna v harmonického muže, který dokázal v Itálii překonat své vnitřní konflikty, jež mu bránily dospět k duševnímu klidu a k souladu se společností. Tato rovina Goethova příběhu byla pro Holana důležitá, jelikož to, čeho Goethe v Itálii dosáhl, bylo i jeho cílem: „Jsem dítě míru a chci žít v míru navždycky s celým světem, když jej už jednou mám s sebou.“ (Goethe 1930b: 168). Tato část Goethova příběhu odpovídá jednomu z hlavních rysů žánru italské cesty, v níž jižanské prostředí zachraňuje poutníka před rozpory, jimž byl vystaven, když pobýval v severněji položených zemích Evropy. Holan si označil také tento motiv, který je v Goethově reflexi italské pouti přítomen a jež také Holan podložil reálnou zkušeností: „jsem se sám snažil dostat z ponurých představ a názorů severu“⁴³ (Goethe 1930b: 188). Holan si označil také úsek, v němž je Itálie charakterizována arkadickou atmosférou

⁴³ V *Italské cestě* si Holan nepodtrhl Goethovu větu celou. Ta dále pokračuje rozvinutím motivu protikladu mezi Severem a Jihem: „a zvykal jsem si pod blankytným klenutím volněji se rozhlížet a dýchat. Po tu dobu mi byli cestující z Německa stále nanejvýš obtížní: vyhledávali to, na co měli zapomenout a to mi bylo tím zřejmější, čeho si již dávno přáli, nepoznali, když to měli před očima. I mně bylo stále ještě dosti obtížné, abych se udržel myšlením a jednáním na cestě, kterou jsem se rozhodl uznávat za pravou.“ (Goethe 1930b: 188).

dostatku, který kontrastuje s krutými životními podmínkami severních zemí. Pesimistický přístup k životu je na severu neúnosný, kdežto na jihu jej člověk počíná opouštět: „Zajisté by v našich krajinách cynický filosof špatně vydržel, naproti tomu v jižních zemích příroda jaksi k tomu vyzývá. Otrhaný člověk tam není ještě nahý“ (Goethe 1930b: 29).

Významnou byla pro Holana Goethova úvaha o vztahu cestovatele ze severu k městu Řím, které Holan zamýšlel původně spolu s Pisou navštívit a k nimž směřoval své největší naděje na katolickou konverzi. Básník si podtrhl Goethova slova o náročnosti italské cesty, během níž poutník pochopí, že jeho prázdnota je hlubší, než si před příjezdem do ní myslel: „Severský cestovatel se domnívá, že přichází do Říma, aby našel dodatek svého života, aby vyplnil, co mu chybí; leč teprve poněmáhle a s velkými trampotami si uvědomuje, že musí změnit celý obsah a začít od počátku.“ (Goethe 1930b: 188). Italská zkušenost však spisovatele vybízí k celkové transformaci života a umění, čímž se jeho osobnosti dostává prvního scelení. Vyzývá poutníka k překonání odcizení a k poznání své identity. Pastelkou růžové barvy si Holan podtrhl v *Italské cestě* větu, v níž Goethe seznamuje čtenáře s hlavním důvodem konání své italské pouti: „Nedělám tu nádhernou cestu proto, abych sám sebe klamal, nýbrž abych podle předmětů sebe poznával“ (Goethe 1930a: 62). Jednou ze zásadních Holanových motivací pro vykonání cesty do Itálie byla touha po sebepoznání. Cestu do Itálie považoval Holan za duchovní pout', na níž jej k sobě samému mělo přivést arkadické prostředí Itálie.

V *Italské cestě* si Holan zvýraznil taktéž pasáže obsahující homoerotické motivy, které patří k ustáleným znakům literatury Grand Tour. Goethe byl v souladu s antickým názorem na stejnopohlavní lásku uchvácen krásou nahých koupajících se mladých mužů a zdá se, že i Holana tento obraz s homoerotickým vyzněním zaujal: „Po jídle plovalo tucet hochů v moři, byl to krásný pohled. Ty četné skupiny a postoje při jejich hrách! Platí jim za to, aby měl každé odpoledne tuto rozkoš. Hamilton se mi nadmíru líbí“ (Goethe 1930b: 80). Tomuto úryvku, jež si Holan podtrhl, předchází v *Italské cestě* podobná homoeroticky zabarvená pasáž, v níž je popisován obraz koupajícího se krásného nahého chlapce a kterou Holan s největší pravděpodobností rovněž četl: „Konečně přijel urostlý nahý hoch na koni a vjel tak hluboko do vody, že kůň s ním plovál. Vypadalo to krásně, když ten pěkně urostlý hoch přišel tak blízko ke břehu, že bylo vidět celou jeho postavu, a

pak se zas vrátil do hlubokého moře, kde nebylo vidět nic jiného než hlavu plovoucího koně, chlapce však po ramena.“ (Goethe 1930b: 79). Jižanské kladné pojetí tělesnosti, smyslovosti i smyslnosti promítající se do Goethova obdivu vůči kráse mužského těla, mohlo Holana oslovovat, poněvadž upozadřovalo jeho negativní vnímání tělesnosti a erotičnosti a nahrazovalo jej shovívavějším přístupem k tělesné danosti.

V Holanově četbě *Italské cesty* se odráží též jeho konflikt mezi senzibilitou a racionalitou, smysly a rozumem, který tematizuje také Goethe, který se v průběhu pobytu v Itálii znovu učil žít v souladu se svými smysly, které jej zasazovaly do přítomné chvíle a umožňovaly mu navázat harmonický vztah k vnějšmu světu. Holan si pastelkou růžové barvy zatrhl rozsáhlejší úsek, v němž se Goethe věnuje tématu blahodárného působení Itálie na schopnost důvěřovat smyslovému poznání: „Mně jde nyní jen smyslové dojmy, jakých nedá ani kniha, ani obraz. Věc je ta, že se znovu zajímám o svět, zkouším svou pozorovací schopnost a zkoumám, jak dalece vystačí mé vědomosti a znalosti, zda je mé oko světlé, čisté a jasné, kolik mohu v rychlosti vnímat, a zda lze zase zahladit vrásky, které se vtláčily a vtiskly do mé mysli. Již nyní to, že se sám obsluhuji, že musím být stále pozorný, stále přítomný, dává mi v těchto několika dnech docela jinou duševní pružnost; musím se starat o peněžní kurs, měnit, platit, dělat si poznámky, psát, místo čehož jsem jindy jen přemýšlel, usiloval, rozvažoval, rozkazoval a diktoval.“ (Goethe 1930a: 32). Holanova cesta do Itálie byla také projevem úsilí o obrození vztahu k vlastním smyslům. Holan věřil, že v Itálii se mu podaří oprostít se od skepticismu a racionalismu, které byly překážkami v jeho snaze o konverzi. Básník toužil po osvobození své emocionality, která byla předpokladem prožitku víry. V *Italské cestě* si z tohoto důvodu označil Goethovu myšlenku, v níž tento spisovatel usouvztažňuje italské klima probouzející v cestovateli touhu po životě s probuzením víry: „Vše, co živoří na vyšších pohorích, má zde již více síly a života, slunce hodně pálí, a člověk věří zas jednou v boha.“ (Goethe 1930a: 32-33). Životaschopnost a křesťanské vyznání se v Holanově vidění světa na přelomu dvacátých a třicátých let vzájemně podmiňovali.

Nebyl to ale pouze Goethe, kdo působil na Holanova očekávání, před tím, než básník odcestoval do Itálie. Holan byl čtenářem tří anglických romantických básníků, jejichž tvorba i život jsou prodchnuty zkušeností italské cesty. Pro dva

z nich znamenala italská pouť nejen hledání radosti a štěstí, ale též smrt. Italskou cestu podnikl anglický básník John Keats, který se do Itálie vydal, aby se uzdravil, avšak zemřel v ní. V Itálii zemřel Percy Bysshe Shelley, který utonul v bouři u pobřeží toskánského města Livorno. Návštěva Itálie poznamenala rovněž tvorbu George Gordona Byrona, který na základě zkušenosti italské cesty napsal *Childe Haroldovu pouť*. I představitelé francouzského romantismu italské území přitahovalo. François Auguste René de Chateaubriand, jehož verše tvoří jedno z mott Holanovy sbírky *Triumf smrti*, vypovídá o své italské pouti v cestopisném díle *Cesty do Ameriky a Itálie* vydaném roku 1827. Chateaubrianda nejvíce zasáhla návštěva Říma, který považoval za centrum křesťanské víry. Roku 1815 se vydal do Itálie francouzský prozaik Stendhal, jenž o dva roky později publikoval cestopis *Řím, Florencie a Neapol*. Též Stendhala upoutal především Řím, jemuž věnoval své dílo *Římské procházky*. Několikaměsíční pobyt v toskánských městech Pisa a Florencie silně zapůsobil na jednoho z Holanových nejoblíbenějších básníků Rainera Marii Rilkeho, pro něhož největší důležitost mělo Viareggio u Pisy, v němž prožil duben roku 1903.

2.2.6 Představitelé české literatury Grand Tour

Tradice literatury Grand Tour v kontextu české literatury počíná v první polovině 19. století Máchovým deníkovým záznamem jeho pěší pouti do Itálie a reflexí vykonané italské cesty v tvorbě Miloty Zdirada Poláka. S italským prostředím jsou spjaty také prózy Julia Zeyera, který je podle Kroutvorova mínění příkladem moderního člověka, jenž je hnán na italské území neklidem své existence. Zeyer připoutal pozornost českých spisovatelů k nádheře toskánských měst, která nepatřila ke kanonické trase Grand Tour. Zeyer byl uchvácen především toskánskou a umbrijskou krajinou. Nejintenzivněji na něj zapůsobil toskánské město Siena. Svou vášeň pro toto město vyjádřil v básni *Pia de' Tolomei* z roku 1889.⁴⁴ Významným způsobem pobyt v Itálii ovlivnil poezii Jaroslava Vrchlického, který do češtiny přeložil například Dantovu *Božskou komedii* nebo Petrarkovy verše. Italské motivy jsou zastoupeny v jeho sbírce *Rok na jihu*. Toto dílo bylo

⁴⁴ Tato Zeyerova báseň je inspirována legendou o sienské šlechtici Pii Tolomeiovně, která prožila nešťastnou lásku. Její příběh založený na reálné události zpracoval Dante v *Božské komedii*.

napsáno mezi léty 1875-1876, kdy se Vrchlický věnoval překladům Leopardiho poezie.

Do Itálie odcestoval Vrchlický roku 1875, poněvadž se stal vychovatel v hraběcí rodině sídlící v toskánském městečku Marano. Prožíval svůj italský pobyt poblíž Livorna, jehož břehy jsou omývány Tyrhénským mořem, v němž utonul Shelley. Toskánskou krajinu v jeho verších reprezentují jižanské motivy tamní flóry, jimiž jsou cypřiše, pinie, olivovníky, vinná réva či akácie a motivy ruin antických staveb. Italským scenériím zobrazeným v jeho básních ovšem dominují motivy moře a dění na mořském břehu. Jsou přítomny například v básních *Motiv z břehu*, *Smutek moře* nebo *Perly*.⁴⁵ Vrchlický patří mezi první spisovatele, kteří obohatili českou poezii o motivy moře, mořských břehů, vln a skalisek.⁴⁶

V básni *Zima v jihu* je obsažen odkaz k antickému mýtu o zrození Venuše z mořské pěny a současně k obrazu *Zrození Venuše* od Sandra Botticelliho: „A nad všemi úbělová, / narozena z pěny moře, / trůní ve své nahé kráse / Venus Anadyomene“ (Vrchlický 2000:). K Botticelliho obrazu taktéž odkazuje symbolika lastury a perly. Perla, stejně jako v Holanově sbírce *Triumf smrti*, symbolizuje ve sbírce *Rok na jihu* nevinnost a čistotu: „a tvé oko zří v mé duši / spících vášní chlipné hejno [...] // Ale měsíc vidí také / perlu spáti na dně moře – / a tvé oko zří v mé duši / velkou, věčnou moji lásku“ (Vrchlický 2000: 113). Duchovní věčnou lásku představovanou motivem perly staví Vrchlický do kontrastu k tělesné vášni, již považuje za zvrácenou a pomíjející. Také v povídce *Flétna z Roku na jihu* jsou tělesné vášně prezentovány jako destruktivní síla. Vrchlický v této povídce ztvárnil postavu počestného mnicha, který je od harmonického vnímání světa stržen sexuálním pudem k disharmonii. Z kouzelné flétny, jež je ovládána d'áblem, vystupuje vidina nahé ženy, kterou je mnich sveden do propasti, v níž umírá. *Flétna* svým námětem připomíná Holanův příběh z poemy *Cesta mraku*, v jejímž závěru se z harmonické a ctnostné osobnosti kováře stane společenský vyděděnec, který ztratil rád svého bývalého života.

⁴⁵ Ohlasem italských zážitků je rovněž například báseň *Večer na břehu moře* pocházející ze sbírky *Hořká jádra*.

⁴⁶ Do české krajinomalby vnesl námět mořských a pobřežních výjevů Beneš Knüpfer teprve v první polovině 90. let 19. století. Je považován za zakladatele tradice českých marín, co jsou obrazy, pro něž je charakteristická mořská tematika. Knüpfer působil na tvorbu Jana Preislera či Antonína Hudečka.

Vysoce hodnotil Holan tvorbu představitele českého insitního umění, kronikáře Dobrušky a soustružníka Aloise Beera, který ve svých cestopisných sešitech, v nichž spojoval literaturu s výtvarným uměním, zaznamenával své italské vandry. Poprvé se do Itálie Beer vydal roku 1852 na tovaryšskou cestu. Ve svých cestopisných denících „velkou pozornost věnuje zobrazení moře“ (Mlsová 2012: 103). Na přelomu 19. a 20. století ovšem bylo jeho dílo zapomenuto. Znovuobjeveno bylo ve třicátých letech 20. století.⁴⁷ Beerovy umělecké činnosti si vážili spolu s Holanem též Josef Čapek či Vítězslav Nezval. Na začátku čtyřicátých let se Holan přihlásil k odkazu Beerovy umělecké tvorby. Je však pravděpodobné, že s Beerovými díly se básník seznámil již ve dvacátých letech v okruhu neoklasicistních spisovatelů.

Holan napsal mezi léty 1940-1941 text nazvaný *O Aloisi Beerovi*, který byl publikován až roku 1970 ve sborníku *Alois Beer, Lituji, že nejsem básník*. „Pokud se Beera týče: všechn můj obdiv k tomu malíři a básníkovi, který o ženských svátcích svého ducha pokorně imaginaci vítal a o svátcích mužských ji miloval. / Je to jeden z našich umělců *prokletých*. Na takového se ukazuje prstem. K takovému rychle cesta zarůstá a on pozná, co je refrémem žalozpěvů paní Mizérie. / Ale Beer byl dosti tvrdý a umíněný, aby vytrval a aby vdechoval čisté vanutí, žijící jen v prostoru mezi viděním a fantómy. V prostoru zázračna, kde umění není bez plamene. Několik ohořelých plamenů jeho díla ukazuje, že tam byl, že se tam hřál. / Mohu zde napsat – protože jak v životě, tak v umění je mi všechno *cit* –, že Beer mne dojíká, strhuje k obdivu, jaký mívám k *velkým básníkům*. Myslíl jsem při něm – co do fáta – častokrát na Cézanna! Je možné říci víc?“ (Holan 1988a: 356). Beerovu tvůrčí činnost charakterizuje Holan v tomto textu metaforou vanutí, k níž dospěl po absolvování své italské cesty v básnické sbírce *Vanutí* vydané roku 1932.

Cesty do Itálie českých umělců pokračovaly v první polovině 20. století, kdy bylo vydáváno velké množství publikací, v nichž autoři umělecky či odborně reflektovali své italské poutě. Roku 1915 publikoval dramatik Jaroslav Hilbert emocionálně zabarvenou publikaci *Léto v Italii*. F. X. Šalda, jehož přednášky o umění Holan navštěvoval, rovněž vykonal italskou cestu a po návratu z ní, roku 1912, publikoval stať o novoklasicismu. Svou italskou zkušeností se F. X. Šalda zabýval v díle *Několik dojmů a reflexí italských*. Roku 1923 byly vydány *Italské*

⁴⁷ První výstava Beerových výtvarných děl se uskutečnila roku 1937 v Umělecké besedě v Praze.

listy Karla Čapka. Botanik Karel Domin publikoval roku 1925 cestopis *Za jižním sluncem*. V časopise *Cesta*, do něhož přispíval svými texty ve dvacátých letech i Holan, byly mezi léty 1923-1930 otiskovány básně vyjadřující okouzlení italskými scenériemi, jejichž autorkou byla přítelkyně Františka Halase Simonetta Buonaccini.

Výjimečně bohatým na italské výpravy byl rok 1926, v němž Holan publikoval svou první básnickou sbírku. Do Itálie toho roku odcestovali autoři Rudolf Medek, Karel Toman nebo Jaroslav Seifert. Seifertova italská zkušenost určila podobu exotických motivů v poetistické básnické sbírce *Na vlnách T.S.F.* Na začátku druhé poloviny dvacátých let byl začínající básník Holan obklopen umělci, kteří se vypravovali do Itálie, nebo svou italskou cestu již vykonali. Tyto absolvované italské cesty odrážející se v textech jeho přátel Holana ovlivňovaly, vzbuzovaly v něm přání též navštívit Itálii a formovaly jeho očekávání. Holana přímo ovlivnili dva čeští autoři reflektující ve svém díle italskou cestu, kteří byli zároveň jeho blízkými přáteli. Prvním z nich byl iniciátor novoklasicistního hnutí Zdeněk Kalista, s nímž se Holan seznámil roku 1924, a druhým byl Josef Hora, kterého Holan podle vlastního svědectví poznal téhož roku jako Kalistu, kdy mu přinesl k posouzení jednu ze svých prvních veršů: „Josefa Horu jsem poznal jako student, bylo to v sextě, někdy na počátku roku 1924.“ (Holan 1988a: 362). Holan byl jistě zpraven o tom, že pro oba jeho přátele byla italská cesta přelomovou zkušeností působící na jejich život i tvorbu. Hora i Kalista patří k českým umělcům, kteří se, počínajíc Juliem Zeyerem, již od druhé poloviny 19. století odklonili od klasicistní trasy Grand Tour a jejichž vytouženým cílem se stalo zejména Toskánsko. Kalistovo i Horovo zaujetí pro kulturu toskánských měst a pro tamní krajinu působilo na Holana, který se rovněž vydal na pouť do této části Itálie.

Kalista Itálii navštívil celkem třikrát. Poprvé do ní vycestoval roku 1923 spolu s Josefem Knapem. Poté italskou cestu vykonal ještě roku 1925 a 1928. Kalista považoval Itálii za svou vytouženou zemi, o které snil od dětství, kdy se v rodných Benátkách nad Jizerou setkal s italskými vystěhovalci. V roce 1915 napsal báseň, jejímž tématem je imaginární pouť do Říma a do Toskánska. Výrazem jeho reálně vykonaných italských výprav se stal *Italský skicář* publikovaný roku 1928. Cesty do Itálie pro něj měly význam sebepoznání. Italský pobyt byl pro Kalistu zásadní, poněvadž v Itálii dospěl k rozhodnutí, že se nebude věnovat básnické činnosti, ale

že je povolán k tomu zabývat se literární historií a duchovními vědami. Od jeho italských výprav se odvíjí jeho novoklasicistní koncepce literatury.

Básníka Josefa Horu Holan považoval za věrného přítele, který byl vždy ochoten mu pomoci. Pokoušel se například najít Holanovi vhodné zaměstnání. „Josef Hora byl velký přítel. Vodil nás jako Múságet hlubinami pražské noci. Nevím, zda mohu říci, že mne měl rád, ale byl to přítel, který mne nikdy neopustil.“ (Holan 1988a: 362). Hora podnikl svou italskou cestu roku 1924. Roku 1925 vydal básnickou sbírku *Italie* založenou na zkušenosti cesty do Itálie. Horova poezie se po návštěvě Itálie proměnila. V jeho *Italii* se objevily „verše s volně řazenými jednotlivými obrazy“ (Menclová 1999: 89), v nichž ustupovala do pozadí angažovaná politická tematika levicové orientace. Četba této sbírky obohatila Holanovu poezii o motivy spjaté s toposem italské cesty ještě před tím, než sám absolvoval cestu do Itálie. Do veršů skladeb *Triumfu smrti* Holan z Horovy *Italie* přejal například motiv cypřiše nebo fontány.

Horova básnická sbírka, jejíž vznik byl podnícen vykonanou italskou cestou, vykazuje jeden ze základních znaků literatury Grand Tour. Je v ní realizována opozice mezi Severem a Jihem. Zatímco severně položené země Evropy jsou charakterizovány negativně působícími řetězy fabrik, Jih, pro který jsou typické klidné dřímající bárky, poskytuje lyrickému subjektu pocit štěstí, klidu a naplnění. Holan mohl být osloven Horovým představením italského pojetí katolického vyznání, v němž se mísí křesťanská zbožnost s pohanskými prvky, emocionalitou a smyslností. V básni nazvané *Italie* Hora usouvztažňuje vzezření Panny Marie, již je v jeho verších vlastní nespoutaná fyzická krása, s bohyní Venuší. Hora srovnává severský způsob zobrazování Panny Marie s jižanským, který upřednostňuje, poněvadž italská katolická víra není v rozporu s lidskou tělesností a fyzickou láskou: „Po schodech kostelů do ulic bílých měst / teď sestupuje Panna Maria / a ta, již viděl jsem v uličkách Anzia, / vlas měla divoký, jak cypřišový les / a muže bárkaře, dvě ryby mrskaly / se v jejím košíku a vlny plakaly / rozkoší žárlivou / protože nebyla to Panna Maria / špinavých malířů ze severu, / bledá jak hudba sfér, / ale tesaná z chladného mramoru / a zastíňující lesk purpuru Venuše z Kapitolia, / jež k milenci svému sestupuje v podvečer“ (Hora 1933: 14). Hora ve svých básních

hojně odkazuje k toskánským renesančním umělcům a ke konkrétním uměleckým dílům.⁴⁸

Na Holana v období dospívání a ve dvacátých letech nepůsobila jen tvorba spisovatelů, kteří se vydali na cestu do Itálie, ale nejspíše také malířská díla výtvarných umělců, kteří přijali principy novoklasicismu a zobrazovali idylickou arkadickou krajinu. Tito malíři dbali po vzoru Poussinově na formální dokonalost a harmoničnost svých obrazů. Roku 1908 dokončil Jan Preisler obrazy *Zlatý věk* a *Zelená krajina*, na nichž je zobrazen motiv Ráje. Otokar Kubín vytvořil neoklasickou krajinu roku 1921 na obraze nazvaném *Pastýř*. Arkadické náměty se dále objevují v tvorbě Jana Zrzavého, Karla Postla, Bohumila Kubišty, Františka T. Šimona a Josefa Šímy, který byl Holanovým přítelem a ilustrátorem jeho básnických děl. Šíma vytvořil výtvarný doprovod například k Holanově poemě *Cesta mraku*.

⁴⁸ Tyto motivy je možno nalézt v básních *Botticelli*, *Fontána di Trevi* nebo *Tam, kde se tyčí David*.

2.3 Holanův cestovní itinerář pro výpravu do Itálie

Ve Fondu Vladimíra Holana Památníku národního písemnictví v Praze je uložen cestovní itinerář, který si Holan vytvořil před realizací své italské výpravy a jež při cestování Itálií podle Justlova svědectví skutečně dodržel. Itinerář určený pro cestu po Toskánsku a Benátsku pro Holana neztratil význam ani po návštěvě Itálie, poněvadž si jej uschoval. V tomto dokumentu totiž nejsou zaznamenány pouze cílové stanice, které Holan zamýšlel v Itálii navštívit, nýbrž se v něm odráží i Holanova očekávání, která měla být absolvováním italské cesty naplněna. V Holanově cestovním itineráři je zachycen obraz, který si básník o návštěvě Itálie utvořil před jejím reálným vykonáním. Holanův cestovní plán italské pouti přesahuje svůj praktický účel. Básníkuv důkladně sestavený itinerář se skládá z dvoustránky formátu A4 popsané záznamy provedenými tmavou tužkou, přípisky či opravami zaznačenými pastelkou fialové barvy a poznámkami existenciálního významu zapsanými červenou pastelkou. Na jejím prvním listě jsou vypsány cílové stanice v posloupnosti, v jaké je hodlal navštívit. U každého města Holan uvedl, kolik dnů v něm plánoval prodlévat a jakým způsobem se do nich hodlá dopravit. Dopředu si básník promýšlel pěší cestu ze Sieny přes Poggibonsi do cílové stanice San Gimignano, jíž vykonal o velikonočním pondělí. Na itineráři si Holan před napsal města „San Gimignano“ zapsal poznámku „pěšky“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Holan si též s předstihem zjistil, že do Volterry nebude moci docestovat vlakem, jelikož do tohoto města se nepodařilo vystavět železniční trať kvůli zvrásněnému terénu. Básník si musel vyhledat autobusové spojení, proto si před napsal města „Voltera“ poznamenal zkratku pro autobus a cenu cesty do Volterry. Tento přípisek umístil do závorčky „(auto 15lir)“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Na druhé straně cestovního plánu nazvané *Hotely* si Holan ke každému městu, které toužil poznat, vytvořil seznam finančně dostupných hotelů a penzionů, v nichž mohl nalézt nocleh.

Svou italskou pout' si Holan naplánoval vykonat mezi 26. březnem a 14. dubnem 1929. Na itineráři si básník podtrhl ta města, která pro jeho italskou pout' byla zásadní a v nichž proto zamýšlel strávit větší počet dnů. Výchozím bodem jeho italské výpravy bylo Wilsonovo nádraží v Praze: „Wilsonovo nádraží, Leoben, Benátky, Boloňa, Firenze, Siena, Poggibonsi, San Gimignano, Voltera, Pisa,

Pistoia, Benátky“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Z itineráře lze vyčíst, že Holan jeho znění před odjezdem do Itálie jednou změnil. Původní časový harmonogram psaný tmavou tužkou je přeškrtnut a nahrazen novým rozpisem dnů provedeným pastelkou fialové barvy. Poznámky napsané fialovou pastelkou jsou zřejmě posledním Holanovým zásahem do cestovního plánu. Podle tohoto definitivního znění itineráře se Holanova italská výprava uskutečnila.

Justl v *Životopisu Vladimíra Holana* uvádí, že básník se svým cestovním plánem, a to jak chronologií měst, tak počtem uvedených dnů, při celé své pouti Itálií řídil. Z Prahy Holan do Itálie vycestoval 26. března 1929 ve večerních hodinách. Zamířil vlakem přes stanice Leoben, Benátky a Boloňu na toskánské území. První dva dny své italské cesty, 28. a 29. březen, věnoval Florencii, z níž se vydal do Sieny, kde taktéž setrval dva dny, 30. a 31. března. Odtud odcestoval na třídní pobyt do San Gimignano, vykonaný mezi 1. a 3. dubnem. Ze San Gimignano se Holan přemístil do Volterry, v níž zůstal od 4. do 6. dubna. Předposlední zastávkou jeho italské cesty se stala Pisa, ve které prožil dva dny, 7. a 8. duben. Na zpáteční cestě do Prahy se vrátil do Benátek, kterými na začátku své cesty pouze projel. V Benátkách strávil nejdelší časové období. Poznával je od 9. do 14. dubna, kdy se v ranních hodinách odebral na cestu do Prahy.

Do Itálie Holan odjel více než měsíc po epistolární komunikaci se svým katolickým rádcem Josefem Florianem, v níž mu jako hlavní cíle své italské pouti, od nichž očekával iniciaci do katolického vyznání, představil Řím a Pisu. Obě města ve svém dopise Florianovi nazval Damaškem, v němž toužil dospět ke konverzi. Město Řím ovšem na itineráři zapsáno není a Holan je při své pouti Itálií ani nenavštívil. Pisa naopak na itineráři přítomna je a Holan v ní prožil dva dny své italské pouti. Náboženskou motivaci k vykonání italské cesty však Holan neopustil, přestože vynechal návštěvu Říma, poněvadž svou italskou pouť záměrně vykonal v období Velikonoc, které jsou považovány za nejdůležitější křesťanské svátky.

Holanovu touhu po konverzi ovšem dokládají také přípisky u měst Florencie a Siena, které prozrazují, že básník očekával od prožití velikonočních svátků v Itálii zasvěcení do katolické víry. Tyto poznámky náboženského charakteru překračují praktické zacílení cestovního plánu, který by měl primárně pouze orientovat básníka na trase, kterou si pro svou cestu zvolil. Jejich přítomnost jej však proměňuje v určitou podobu deníkového záznamu majícího existenciální funkci,

jelikož je těmito přípisky upevňován duchovní význam jeho italské pouti, jejímž cílem bylo přijetí křesťanské víry a následná harmonizace tvorby i osobního života.

Napravo od nápisu názvu „Firenze“ si Holan poznamenal červenou pastelkou krátkou poznámkou náboženské a současně existenciální povahy „Velký pátek“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana), kterou zvýraznil orámováním do obdélníku červené barvy. K názvu cílové stanice „Siena“ si básník toutéž červenou pastelkou napsal „Vzkříšení, zvony!“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Rovněž tento přípisek je umístěn v červeném obdélníku, který význam poznámky ještě více zesiluje. Tyto poznámky učiněné červenou barvou vyjadřují Holanova bezprostřední očekávání, která si do návštěvy Itálie projektoval těsně před svým odjezdem. Velký pátek 29. března 1929 básník prožil ve Florencii, v níž pobýval již o den dříve 28. března, na nějž roku 1929 připadl Zelený čtvrtek. V Sieně oslavil, v souladu se svým přáním zaneseným do cestovního plánu, nejdůležitější den Velikonoc Vzkříšení Páně, a též den, který Kristovu Zmrtvýchvstání předchází, Bílou sobotu. O Velikonočním pondělí se básník ze Sieny přesouval do San Gimignano.

Informace uvedené na Holanově cestovním itineráři a obsah jeho korespondence s Florianem se vzájemně osvětlují. Jejich usouvztažením lze vyložit, proč Holan nazýval některé cílové stanice své pouti Damaškem a z jakého důvodu si určil pro vykonání své výpravy čas Velikonoc. Holan se rozhodl prožít Velikonoce roku 1929 na italském území ovlivněn konverzí sv. Pavla z Tarsu. S příběhem sv. Pavla se básník ztotožňoval, jelikož tento muž před obrácením se na křesťanskou víru dokonce pronásledoval křesťany. V Damašku se mu o Velikonocích pravděpodobně roku 33 n. l. zjevil zmrtvýchvstalý Kristus a tato zkušenost změnila pohana na šířitele Ježíšova učení, protože již nemohl o důležitosti Kristova působení pochybovat. Pokorný považuje toto Pavlovo setkání s Kristem za zřejmě jedno z posledních Kristových zjevení. Básník doufal, že obdobně jako sv. Pavlu se mu dostane zázraku christofanie a on nabyde schopnosti hluboké a pevné katolické víry. Cesta do Itálie pro Holana znamenala naději na nalezení vlastního bodu obratu, momentu, který kladně promění jeho život. Kristovo Vzkříšení symbolizovalo Holanovi překonání smrti těla i duše. Absence víry vydávala duši Holana konečnosti, kdežto příslib víry mu poskytoval naději na výhru nad smrtí. Holanovu italskou pout' je možno pokládat za výzvu k vítězství nad smrtí zastoupenou v lidském životě zmarem, chaosem a zoufalstvím, které si

básník přál nahradit smysluplností, řádem a radostí. Domníval se, že je může nalézt v arkadickém ráji situovaném do krajiny Toskánska a Benátska.

Justl našel v pozůstalosti Holanovy ženy Věry Holanové roku 1988 soubor básní, jež považuje za předstupeň básnické sbírky *Triumf smrti*: „Pozůstalost Věry Holanové prozradila ještě jeden předobraz tohoto titulu: čtyři básně připravené autorem roku 1928 pro tisk jako celek uvedený Holanovým mottem (tři z nich jsou otištěny v 1. vydání *Triumfu smrti*) nesou název *Rapit omnia finis*, tedy *Všechno uchvátí smrt.*“ (Holan 1988b: 540). Roku 1928, kdy Holan připravil tento soubor básní k samostatnému vydání, jež nebylo realizováno, se rozhodl požádat Floriana o výuku katolickému náboženství. Tři ze čtyř básní, o nichž Justl hovoří, Holan s menšími úpravami převedl do sbírky *Triumf smrti*. Těmito básnickými texty jsou *Caput mortuum*, *Milost* a *Vyznání lásky*. Čtvrtou z nich nesoucí název *Listek rozloučení* básník do *Triumfu smrti* nezačlenil.

Tento soubor čtyř básní je obsažen na sedmi listech průklepů. Na prvním z nich je uveden pouze název „RAPIT OMNIA FINIS“ (Holan 1988b: 547), druhý list obsahuje citát z Chateaubriandovy tvorby, který Holan v *Triumfu smrti* použil jako motto k celé básnické sbírce, a Holanův text, který nebyl nikdy vydán a jenž měl v zamýšlené drobné sbírce funkci motta. I tento Holanův text vysvětluje jeho motivaci pro vykonání italské cesty, v jejímž průběhu Holan usiloval zachránit čistotu ukrytou ve vlastní duši, jíž hrozí naprostý zánik. V tomto mottu básník vyjadřuje pocit životního zatracení, jež mu zabránil přijmout nabízenou spásu. Odcizení vůči sobě samému a disociaci své osobnosti vyjádřil roku 1928 prostřednictvím metafory domu. Přirovnává své odcizení vůči kladné podstatě své bytosti k poměru domu tyčícího se nad sklepy, v nichž spočívají přehlížené poklady: „Po třidvacet let stál jsem nad svou duší, zaháleje, jako dům nad poklady ve sklepích. A když se mne dotklo Světlo, shledal jsem svou duši nemocnou v sobě a jakoby toužící, abych mluvil o rakvi. – Jiná je moc vězně, jiná zavrženého, tak jako prvý může ještě i znovu očekávat, kdežto zatracenec převrací svou tvář do stran ohně a prachu.“ (Holan 1988b: 547). Stavba básnickovy osobnosti a jeho života je oddělena od niternosti. Vnější je odcizeno vnitřnímu. Básníkův život z tohoto důvodu postrádá smysl. K souladu má třidvacetiletý autor zahrazení cestu dosavadní lhostejností vůči duchovním a náboženským hodnotám, a proto uvažuje o dobrovolném ukončení života. Hodnoty skrývající se v duši vybízejí k duchovnímu

sestupu do hloubky, který se jeví být cestou k dosažení jednoty se sebou samým. K motivu sestupu do hloubky odkazuje též jeden z původních názvů *Triumfu smrti*, jímž byla *Hlubina*. Holanova italská pouť vykonaná roku 1929 byla pokusem o boj s daností smrti, poněvadž dosažení víry básník identifikoval s nabytím duchovního rozměru. V průběhu italské pouti Holan usiloval o duchovní návrat ke ztracené podstatě.

Holan se na svou italskou cestu s největší pravděpodobností připravoval studiem bedekru Jaroslava Marii *Italie*, který jej ovlivnil při sestavování jeho cestovního plánu. Jaroslav Maria, vlastním jménem Jaroslav Mayer, byl obdivovatelem tvorby Julia Zeyera, jenž odhalil českým umělcům nádheru toskánských scenerií. Maria svůj umělecký pseudonym přejal od hrdiny Zeyerova románu *Jan Maria Plojhar*. Mariu nejprve uchvátila Zeyerova báseň zasazená do Sieny *Pia de' Tolomei*. Na základě této čtenářské zkušenosti začal cestovat po Toskánsku. Mariův cestovní průvodce předával Zeyerovo nadšení pro Toskánsko dalším cestovatelům, mezi něž se roku 1929 zařadil také Holan. *Italie* byla prvním česky psaným bedkrem věnovaným poznávání italského území. Poprvé byl tento průvodce vydán roku 1925. O dva roky později, roku 1927, Maria svůj bedkr aktualizoval rozšířením o jedenáct volně vložených stran nazvaných *Italie / Doplněk – Ceníky a návrhy cest*, které cestujícím poskytovaly informace o nových vlakových spojeních do Itálie a o změnách v kvalitě a cenách ubytovacích zařízení. Je téměř bez pochybností, že Holan se při přípravách na svou cestu spoléhal především na tohoto průvodce, poněvadž Maria byl respektovaným znalcem italského umění a jeho bedkr byl kladně ohodnocen dobovou kritikou. Maria „ve své době patřil k nejlepším českým znalcům Itálie a opakovaně tam se zájmem zvláště o renesanční malířství a architekturu cestoval už od roku 1904.“ (Fedrová, Jedličková 2016: 263). Autor prvního českého bedkru po Itálii se věnoval i vlastní beletristické tvorbě patřící k literatuře Grand Tour. Roku 1927 například publikoval román *Světiče, dámy a děvky*, v němž hlavní hrdinka cestuje do Itálie. Za své nejlepší dílo však Maria považoval *Italii*.

Holana mohla zaujmout již koncepce Mariova bedkru. Kromě praktické části obsahuje *Italie* kapitoly popisující italskou krajinu, charakterizující místní obyvatelstvo a zejména rozsáhlý a do detailů provedený umělecký itinerář. Maria svým pojetím bedkru polemizuje se zahraničními díly, která se pokoušejí přinést

objektivní výklad Itálie, zatímco on zdůrazňuje subjektivní popis italského území a svého průvodce určuje umělecky založenému čtenáři a poutníkovi: „Kdo cestuje pro lehkou zábavu, nebo jen pro tělesné osvěžení, či uzdravení, konečně kdo se nedovede pro umění rozehřáti, bude ovšem dílkem zklamán.“ (Maria 1927: 5). Holanův cestovní itinerář potvrzuje, že se řídil Mariovyými radami.

Básník pravděpodobně čerpal informace z oddílu *Část čtvrtá, praktická*, v němž si vyhledával informace o nejvhodnějších hotelích a penzionech. U názvu města „Firenze“ si Holan poznačil hotel Parlamento, který Maria doporučuje, a navíc si k němu poznačil informaci, že tento hotel se nachází v blízkosti Bargella, což Maria ve svém průvodci rovněž sděluje. U města „Siena“ si Holan poznačil hotely s názvy Toscana a Scala, které byly cenově dostupné, a Maria je doporučoval skromnějším turistům. Některá jména hotelů, která si Holan zapsal do itineráře, v Mariově bedekru nejsou uvedena. Je možné, že Holan se o vhodném ubytování informoval také u svých přátel, kteří Itálii navštívili.

Mariova *Italie* zřejmě formovala Holanovo hodnocení měst, která zamýšlel poznat. V tomto bedekru lze nalézt vysvětlení, proč Holan do svého itineráře nezačlenil město Řím, který pro něj byl ještě v zimě roku 1929 spolu s Pisou jedním z nejdůležitějších cílů italské výpravy. Přestože původně byl pobyt v Římě hlavním motivem k vykonání italské cesty, Holan jím ani neprojel. Maria je ve svém průvodci totiž k městu Řím kritický a představuje především jeho negativní obraz, který na Holana hledajícího v Itálii arkadickou harmonii nutně musel zapůsobit záporně. Marioův popis Říma a jeho okolí neodpovídá Holanově představě pozemského ráje, do něž hodlal v Itálii vstoupit a proměnit svůj život. Autor bedekru básníka svým líčením Říma Holana od jeho návštěvy odradil. Maria zpochybňuje estetické kvality a významnost tohoto města uvádějíc, že krajina, jíž je Řím obklopen, neoplývá žádnou výjimečnou scenerií: „Pochybuji, že byl Řím vůbec kdy městem pohledu nádherného. První vadou je nudné okolí, plné polí, suchých luk se sporým, jednotvárným stromovím.“ (Maria 1927: 20). Ve svém popisu Říma opakovaně zdůrazňuje jeho jednotvárnost a unylost: „Pohled na Řím ze všech výšin – Pincio, Palatin, Montorio – je neúchvatný. Málo vynikajících hrotů, mdlé masy střech s jednotejnými komíny a močálovitá, líná Tibera, špinavě nazelenalá krásy nedodá. Ach, jaký zázrak je v celkovém pohledu naše Praha! Kdyby nebyl Řím hlavním městem země, v této souvislosti jsem o něm pomlčel.“

(Maria 1927: 21). Varuje cestovatele před nehostinností, odpudivostí a nezdravostí Říma a jeho okolí: „Okolí nezdravé a nezajímavé, prach stále zviřený a běda tomu, kdo v létě, utmácen, usedne v Campagně na zemi; jistě onemocní malárií!“ (Maria 1927: 21).

Naopak Mariův popis Toskánska a částečně též Benátek plně odpovídal Holanovým představám o Itálii, v níž toužil dospět k prožitku víry. Holan se rozhodl, že Benátky se stanou městem, ve kterém během své italské pouti prožije největší počet dní. Maria doporučuje poutníkům Benátky navštívit, přestože v svém bedekru zmiňuje též mnohá negativa, jimiž se „toto proslulé město, protkané širokým hlavním a nesčetnými drobnými, zelenými průplavy“ (Maria 1927: 14) také vyznačuje. Maria upozorňuje poutníky na dvojznačnost Benátek a odhaluje jim rozdíl mezi Benátkami v nočním a denním čase. Jestliže v noci vyvstává podmanivě melancholická atmosféra tohoto města, za denního světla poutníci podle Mariova názoru začnou vůči tomuto městu pociťovat odpor: „Vystřízlivění přinese drzý, parný, oslnivě světlý den. Neboť nezastírejme pravdy: jen mizivý počet paláců a budov nese skutečnou pečeť uměleckou a vnějškem imponuje. [...] Vniknou-li do chřípí poutníkovy některého dne zejména ostré výpary vody, naplněné tisíciletými výkaly, v horku, před nímž není ochrany, se vzbouzí v hrudi vzdech velmi podrážděný, obličej se svráští ošklivostí.“ (Maria 1927: 14). Turistům Maria dokonce doporučuje spatřit Benátky poprvé ve večerních hodinách, aby jim neuniklo jejich přízračné kouzlo, které se za světla ztrácí: „Je ovšem důležité, aby člověk přijel po prvé do Benátek pozdě večer a jel gondolou klidně hlavním průplavem. V takový čas je dojem vodní silnice, lemované starobylými zachmuřenými paláci úžasně sugestivní. Paláce jsou v šeru hebké, rozdílly tvarů nezřetelné, ale přece patrné, zavřené portály, kůly, truchlivě z vody trčící se starobylými erby se vmlouvají v temnotě a vznešené pokoře hluboko do lidského srdce.“ (Maria 1927: 14). Maria vyslovil ve svém bedekru názor, že Benátky navždy zůstanou významným turistickým centrem, jelikož, na rozdíl od Říma, svého návštěvníka nikdy neunaví a vynikají velkolepými uměleckými díly.

Ačkoliv Holan pravděpodobně na základě Mariova bedekru přehodnotil svou cestu do Říma, ve všech dalších ohledech mu před odjezdem do Itálie tato cestovní příručka potvrdila oprávněnost jeho očekávání. Stvrdila jeho představu, že v Itálii je možno nalézt arkadickou krajinu a především mu poskytla oporu pro jeho doufání,

že v prostoru Itálie pro něj bude snazší nalézt katolickou víru a dospět k harmonickému postoji k vlastní tělesnosti a smyslovosti.

Katolickou náboženskost Itálie charakterizuje Maria prostřednictvím protikladu mezi rozumem a citem. Italská víra je podle jeho mínění vítězstvím jižanského citu, pudu a živlu nad severskou úvahou a výpočtem. Do jeho hodnocení italského pojetí katolictví se promítají ustálené obrazy literatury Grand Tour, v nichž je Jih ztotožňován s city, kdežto Sever s racionalitou, která je odmítána. Maria se domnívá, že podstatou celé Itálie a základem zdejší katolické víry i uměleckých děl je emocionalita: „Citová jiskra, citový blesk, toť bytostný znak všeho velkého, co v této zemi bylo vytvořeno.“ (Maria 1927: 41). Citovost italského křesťanství dokládá Maria příběhem Kateřiny Sienské či osudem umbrijského světce Františka z Assisi. Maria dokonce považuje Italy za národ, pro nějž je živoucí emocionalita katolické víry určující: „Italské katolictví je nejzajímavější, v něm se duše národa zjevila v úžasné pravdivosti.“ (Maria 1927: 36). Dle jeho názoru je Itálie prostorem, v němž lze nalézt nejautentičtější variantu katolictví: „Jest mnoho katolických zemí. V některých (Španěly) je náboženský fanatismus náruživější. Nikde však není katolictví tak upřímné, samozřejmé a nevykořenitelné, jako v zemi římského papeže. Lyrická, citová podstata každého vyznání našla zde nejživnější prameny.“ (Maria 1927: 33-34). V Mariově výkladu se sblíží křesťanské vyznání s duchovními vlastnostmi uměleckých děl, poněvadž považuje katolickou víru za lyrickou. Začínající básník Holan toužil objevit tento zdroj víry i lyrična ve svém nitru v průběhu putování toskánskou krajinou, již Maria zasažen četbou Zeyerových děl ve svém bedekru představoval jako zpřítomnění atmosféry bájně Arkádie. Zasnění do katolické víry pro Holana současně znamenalo iniciaci v duchovní podstatu umění.

Z Holanova itineráře vyplývá, že toužil poznat především Toskánsko nacházející se ve středu Apeninského poloostrova. Oblast Toskány, bývalého bydliště Etrusků, podle nichž byla tato část Itálie pojmenována,⁴⁹ se rozprostírá od Apenin, jimiž je oddělena od Umbrie, k Tyrhénskému moři. Tento pohorský kraj vyniká rozmanitostí členitého terénu a současně souladně působícími zvlněnými

⁴⁹ Etrurie se nacházela mezi řekami Arno a Tibera. Za vrchol rozvoje této starověké civilizace je pokládáno 7. století př. n. l. Římané, kteří Etrurii vyvrátili, nazývali Etrusky Tuskové. Z tohoto označení se později stal název pro střední oblast Apeninského poloostrova.

kopci pahorkatiny. Mariovi, který považuje Toskánsko za požehnanou provincii, připomíná tento kraj harmonický sad, v němž se střídá zvyšování a snižování. Upozorňuje poutníka na poutavý výhled na členitý terén Toskánska z městečka Fiesole, ležícího nad Florencií: „Tato požehnaná, zářivá provincie jest jediný sad, půvabně se zvyšující a snižující. Z Fiésolle u Florencie je možno utvořit si dobrý dojem této zelené, smavé zahrady, kde není hnědých polí, písčitých pustin, kde se jen třpytí nejpestřejší tóny zeleně, kterou křivolace protíná šedolesklý Arno a do které jsou zasazeny bílé dvorce, kláštery, kostelíčky, drobné dědiny se skromnými zvonice, městečka, a uprostřed které trůní, ovšem jen z výšky – nesmrtelně krásná Florencie.“ (Maria 1927: 9). Téměř celé Toskánsko se vyznačuje pozitivně působící krajinou jemného zvlnění.

Pastorální idyličnost toskánské zeleně je ovšem dramaticky narušena v okolí Volterry, která byla jedním z dvanácti sídelních etruských měst. Toto město, jež Holan rovněž zahrnul do plánu své italské pouti, bylo vystavěno na okraji propasti, do níž se postupně sesouvá: „Sesouvající se útesy Volterry pohřbily během staletí nekropoli, etruské opevnění a venkovské domy. Také však položily hradbu městskému rozvoji a tak zachovaly jeho středověký charakter.“ (Poli 2003: 46). Mírně zvlněné kopce přecházejí v blízkosti Volterry v silně zvrásněný terén působící ve srovnání s ostatní toskánskou krajinou pochmurným dojmem. Souladné zvlnění charakteristické pro toskánskou pahorkatinu se však opět navrácí směrem k městečku San Gimignano. Harmonickou krajinnou scenerií toužil být Holan obklopen při své pěší pouti do tohoto starodávného toskánského města.

Holan před vykonáním své cesty věřil, že na italském území budou jeho emocionalita a smyslovost osvobozeny od pochybností racionálního náhledu na svět. Básník také doufal, že v Itálii zaujme vyrovnaný postoj k vlastní tělesnosti. Tato dvě očekávání odůvodňují jeho zaujetí pro centra renesanční umělecké tvorby, jimiž byly Benátky a Florencie. Umění rozvinuvší se v období renesance v těchto dvou italských městech se od sebe liší způsobem, jakým je zobrazována tělesnost. Zatímco uměleckým dílům florentské renesance bývá přisuzována spíše racionální povaha a reflexivita korespondující se severnější polohou Florencie v Itálii, benátská renesance je definována emocionalitou a radostí ze života.

Florentští renesanční malíři byli ovlivněni neoplatonismem vyznačujícím se důrazem na zduchovňování tělesnosti. Maria v popisu renesanční sochy Davida od

Michelangela Buonarrotiho postihuje oduševnělost tělesného námětu, která je důsledkem formální propracovanosti: „Po stránce technické jest tu vytvořeno tělo jinocha herkulské síly, nadlidská osoba úžasné lehkosti a pružnosti. Nenalézáme ve hmotě ani jediného místa duchovně prázdného, odevšad proudí vlna lásky, s jakou bylo pracováno. Souměrnost tvarů není porušena ani nejmenší chybičkou.“ (Maria 1927: 124). Benátští renesanční výtvarní umělci oproti tomu zobrazovali lidskou tělesnost v bezprostředním kontaktu se světem a zasazenou do přítomného okamžiku. Pro benátské malíře bylo tělo „radostí smyslů, dárcem života a štěstí“ (Neumann 1959: 429). Florentský neoplatonismus i benátská smyslovost v sobě nesly potenciál harmonizovat básníkovy vnitřní rozpory, poněvadž tyto protikladné aspekty italské renesanční tvorby, mohly, třebaže odlišným způsobem, obrodit jeho vztah k tělesnosti. Florentským platonismem ovlivněné umění i benátská tvorba založená na smyslovosti se vyznačují souladem mezi duší a tělem. O sjednocení svého duše a těla se rozhodl Holan usilovat v Itálii.

Mariova cestovní příručka vypovídá o tom, že bezrozporné katolické vyznání, antický ideál kalokagathia, platónské zduchovnění těla a svoboda smyslového vnímání se v Itálii k nerozlišení prolínají. Vazba mezi italskou katolickou vírou a antickou kulturou se utvářela v prvních staletích existence křesťanství na území římské říše. Toto spojení křesťanských a antických hodnot tvořilo ve druhé polovině dvacátých let a na počátku let třicátých protiváhu chaosu, diskontinuity a rozkolu jednoty osobnosti, jež byly umělci a intelektuály pocíťovány po první světové válce. Holan v Itálii na konci dvacátých let hledal propojení křesťanského řádu se starověkou antickou pravidelností, která v této zemi byla oživována v době renesance i klasicismu. Toto básníkově očekávání formovalo podobu jeho cestovní itineráře připraveného pro italskou cestu.

2.4 Poezie Vladimíra Holana po návratu z italské cesty

2.4.1 Otisk neúspěšného pokusu o konverzi v Itálii ve sbírce *Triumf smrti*

Holan se navrátil ze své italské výpravy zklamán, poněvadž v Itálii se mu nepodařilo konvertovat ke katolické víře. Tento neúspěch se následně projevil v jeho epistolární komunikaci s Florianem a i v jeho tvorbě psané ve třicátých letech. Jedním z hlavních témat korespondence mezi Holanem a Florianem na počátku třicátých let zůstala i po básnickově absolvované cestě do Itálie opředené mnoha kladnými přísliby jeho marná touha po konverzi. Z Florianova dopisu napsaného 30. srpna 1929 vyplývá, že Holan Florianovi čtyři měsíce po svém návratu z Itálie opět psal o svém soužení s ateismem. Neúspěšná italská pouť za vírou, do níž vkládal veškeré své poslední naděje, jeho zoufalství ještě prohloubila. Florianovi se dokonce svěřil s pocitem, že je ovládán d'áblem, a obával se, že se pro jeho neschopnost dospět k milosti víry od něj Florian odvrátí: „Proč bych měl na Vás zanevřítí? To Vaše ‚nevěření v Boha‘ jest takovou obyčejností, že se jen vidí výjimky z tohoto pravidla. Máte-li v sobě, jak pravíte, d'ábla, třeba mu dáti výhost.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Florian se bezúspěšně pokoušel Holanovu nervozitu mírnit slovy o obvyklosti pochybností křesťanů o vlastní víře. Ani ve třicátých letech Holanovy pokusy o obrat ke katolickému vyznání neustaly. Holan ve svých dopisech žádal Floriana o pomoc s výběrem vhodného pražského zpovědníka, jenž by mu byl průvodcem při pokání. Florian Holanovi 3. ledna 1930 psal o smrti kněžské osobnosti jedinečných vlastností, do jejíž duchovní péče zamýšlel básníka svěřit: „V minulém psaní, zdá se mi, jmenoval jsem Vám k duchovní pomoci P. Černého u sv. Ignáce. Když jsem sám byl v listopadu v Praze, již jsem ho tam nezastihl. Zvěděl jsem, že za krátko pak zemřel u oltáře. Bylo mi to tím divnější, neboť se mi zdál zdrav a silen. Vyznamenával se ve zpovědnici velikou trpělivostí a rázností, kteréžto paradoxální vlastnosti málo kdy bývají spolu.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Téměř o rok později, 29. prosince 1930, sděloval Florian ve svém dopise Holanovi informaci o smrti jiného zpovědníka, kterého mu hodlal doporučit. „Ten zpovědník, o němž jsem se Vám kdysi zmínil, zemřel. Ted' neznám určitého, ale v Praze je přece ještě tolik kněží, že jest možno nalézt; arci, hledat se musí. Zpovídání jest časté do roka, a tu nezdá-li se mi jeden, jdu ke druhému. A když se člověk opravdově kaje, Bůh mu sám

vychází vstříc a jistě hledání usnadní.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Ve Florianově odpovědi je patrná snaha utěšit básníkovu bezradnost a poukazovat k naději na vyřešení jeho situace. Florian se snažil Holana odpoutat od představy výjimečného zpovědníka, který bude jako jediná povolená vůdčí osobnost schopna vytrhnout jej z jeho pochybností a hříchů a přivést jej k pravému pokání. Florian proti tomuto Holanovu přání staví spolehnutí se na Boží zásah.

Prohraná možnost uvěřit v Boha na italské půdě vnesla do Holanovy tvorby prohloubení disharmonie a negativity, které v jeho tvorbě byly přítomné již před italskou cestou. Přijetí katolického vyznání mohlo propojit všechny složky básníkovy osobnosti a uvést je v souladnou jednotu, již Holan považoval za předpoklad skutečné poezie. Prvním dílem, které bylo ovlivněno neúspěšným pokusem o konverzi v Itálii, byla básnická sbírka vydaná na začátku ledna roku 1930 pod názvem *Triumf smrti* v nakladatelství Ladislava Kuncíře v edici Philobiblon. Na jejích verších Holan pracoval v době, kdy dospíval k vizi italské cesty a též v období, kdy svou výpravu již plánoval. Justl tvrdí, že její verše byly napsány mezi léty 1927-1928. K publikování byla připravena už roku 1928, ovšem autorovi se nedařilo nalézt nakladatele. Je nesporné, že v této časové prodlevě, než se podařilo roku 1930 sbírku vydat, Holan do jejích veršů po roce 1928 zasahoval, a je velmi pravděpodobné, že některé zásadní proměny učinil také po své návštěvě Itálie podniknuté na jaře roku 1929. Verše první verze *Triumfu smrti* byly utvářeny jednak Holanovými očekávanými projektovanými do italské pouti, současně však bylo znění této sbírky dotvořeno nenaplněnými přísliby reálně prožité cesty do Itálie. Neúspěch italské cesty se odráží v autobiografickém názvu díla *Triumf smrti*, který vyjadřuje vítězství lidské konečnosti nad vírou ve věčný život duše.

Lze předpokládat, že Holan roku 1929 po svém návratu z Itálie změnil název této sbírky, provedl některé škrty a přeskupil její oddíly. Tyto domněnky potvrzuje Holanova epistolární komunikace s nakladateli a též jeho korespondence s Florianem. Změny názvu vyjadřují proces jeho marného úsilí o konverzi. První verzí názvu této sbírky byla *Hlubina* vyjadřující Holanovo hledání víry v Boha. Označení *Hlubina* je možno považovat za odkaz k *Myšlenkám* Blaise Pascala, který se domníval, že v každém člověku se skrývá propast, jež může být naplněna pouze vírou v Boží přítomnost. Pascal, jehož náboženskou filosofii Holan znal, vyjadřuje stejně jako básník *Triumfu smrti* toto prázdno metaforou propasti. Ta je obsažena

také v mottu Holanova *Triumfu smrti* pocházejícímu z poezie Chateaubrianda, které koresponduje s Pascalovou myšlenkou: „Scházelo mi něco, čím bych vyplnil propast svého bytí...“ (Holan 1988a: 42). Toto motto se vyskytuje také v předobrazu *Triumfu smrti* nazvaném *Rapit omnina finis* [Všechno uchvátí smrt] z roku 1928. Mezi rokem 1928 a 1930 se však uskutečnila Holanova italská výprava, na níž básník hodlal zvítězit nad smrtí vírou v Boha.

Pojmenování *Hlubina* je doloženo k datu 30. srpna roku 1928 v dopise, který toho dne nakladatel Rudolf Škeřík napsal básníkovi. Škeřík Holanovi kladně odpovídá na jeho žádost o publikování *Hlubiny*, ovšem později nastaly komplikace a jeho nakladatelství toto Holanovo dílo nevydalo: „Týká-li se Vaše návštěva vydání *Hlubiny*, tedy Vás mohu upokojit, že je to dobré. Do vánoc mám (musím) vydat dva české romány a knihu básní. Budu rád, když vydán jen ty básně. Ony dva romány šly by pak rychle za sebou po Novém roce, po nich by přišla *Hlubina*. Myslím, že je to tedy skvělé.“ (Holan 1988b: 341). Justl v *Životopisu Vladimíra Holana* vyvrací pochybnosti o tom, že by *Hlubina* nebyla jednou z verzí sbírky *Triumf smrti*. Přesvědčení o totožnosti *Hlubiny* a *Triumfu smrti* dokládá svým svědectvím. Není si vědom toho, že by Holan někdy zmiňoval zničení sbírky označené názvem *Hlubina*: „O tom, že by zničil knihu s názvem *Hlubina*, básník nikdy nemluvil, lze tedy předpokládat, že šlo o *Triumf smrti*, jehož titul se dobře hodí do obecné literární situace: do poezie znovu proniká vědomí smrti [...]“ (Holan 1988b: 342). Tento Justlův názor potvrzuje přítomnost básně *Hlubina nebezpečnosti* v *Triumfu smrti*, podle které mohla být tato sbírka původně pojmenována. Justl se domnívá, že o vydání *Hlubiny* jednal Holan na podzim roku 1929 s nakladatelkou Ernou Janskou, která publikaci tohoto Holanova díla odmítla pro velký počet rukopisů připravovaných ke zveřejnění: „Pravděpodobně tentýž rukopis nabídl Holan Erně Janské, která mu 25. listopadu 1929 psala: ‚Vážený pane, děkuji Vám za Vaši laskavou nabídku, jsem však pro tuto dobu zásobena rukopisy. Poznámávám si Vaši adresu, doufám, že se na Vás obrátím napřesrok.‘ Erna Janská Holanovi nikdy nic nevydala.“ (Holan 1988b: 342). Janská ve své odpovědi na nedochovaný Holanův dopis neuvádí název sbírky, kterou si Holan přál u ní vydat. Z jejich korespondence proto není možné zjistit, zda Holan tento rukopis na podzim roku 1929 již označoval názvem *Triumf smrti*.

Justl pátral po vysvětlení proměn pojmenování básnické sbírky *Triumf smrti*. O básníkově motivaci ke změně názvu sbírky z *Hlubiny* na *Triumf smrti* hovořil 19. července 1986 se Sonjou Špálovou. Holanova přítelkyně z doby gymnaziálních studií vyslovila názor, že tento zásah byl reakcí na smrt Holanova otce, jenž zesnul 26. července 1928: „Když pan Holan umřel, dokončoval Vladimír Triumf smrti. Myslím, že je v něm něco tou smrtí inspirováno, možná i název sbírky.“ (Holan 1988b: 329). Na smrt svého otce Holan reagoval ve třetí části básnické skladby *Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti* zařazené do *Triumfu smrti* z roku 1930: „Můj otče, modlitbo třetí tohoto zmučeného dne, / orchestrem bičů, žití, v zánik zlomené! Kams rozdál se, když vše jsi opustil, a vše tu zůstalo, když měl bych splácet daň, / Tvých vlasů zimu stříbrnou, propastí sinou skrání, / jde jsi Ty, kterýs pozdvíhoval na orloji křížovatek ruku přátelskou, / úsměve nových bohatství nad mojí zpronevěrou, / Tvých dlaní dobrá vláda, jak pilných zvonů hlas, / z nichž jako se stromu chléb vonný Jsi mi střás, / tišino proudů přetajemná, smíre vůně, sídlící / mezi vůní vydechnutou a zřídlem vonnosti pod času kyticí?“ (Holan 1988a: 111). O smrti otce básník promlouvá také v básnické próze *Alkéstis* patřící do *Triumfu smrti*. Bolestná ztráta otce na vyznění veršů této sbírky sice zapůsobila, ovšem nestala se jejím hlavním tématem. I ve verších *Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti* dominuje tázání lyrického subjektu směřující k tématu odcizení vůči sobě samému a touhy po očištění minulosti: „Leč důvěrnosti libé svěžest, čím ji naleznu, / bezděčnost oddání, přečistý dotek balzámu, / vidění návrat, šepot chval, pomalý blaha chvat, / když místo kruhu hudby lýdické sem věnec smolný pad? [...] Co konáš, / do minula zeje, / však sirá čiší odtud nahota, den cizí v obličejí, protože bez naděje.“ (Holan 1988a: 107). Tvrzení Špálové o možném vlivu smrti Holanova otce na volbu názvu *Triumf smrti* vyvrací básníková korespondence se Škeříkem. František Holan zemřel v červenci roku 1928, ovšem ještě na konci srpna téhož roku označuje Škeřík Holanem zasláný rukopis názvem *Hlubina*.⁵⁰

Z korespondence mezi Holanem a Florianem navíc vyplývá, že Holan nezměnil název *Hlubina* přímo na pojmenování *Triumf smrti*. Tomuto definitivnímu znění názvu předcházela ještě jeden předstupeň. O sbírce vydané roku 1930 pod názvem *Triumf smrti* psal Holan Florianovi roku 1929 jako o *Granátovém jablku*. Z tohoto

⁵⁰ Smrt otce Holanovu poezii nesporně ovlivnila, ovšem neexistuje přesvědčivý doklad pro tvrzení Špálové, že změna názvu *Hlubina* na *Triumf smrti* jí byla motivována.

označení původně pojmenovávajícího celou sbírku Holan roku 1930 učinil pouze název druhého oddílu *Triumfu smrti*. Jestliže název díla *Hlubina* odkrýval básníkovo soustředění na potřebu katolické víry, pojmenování *Granátové jablko* již bylo výrazem optimistických očekávání spjatých s plánovanou italskou cestou, která znamenala příslib konverze ke katolictví. Název *Granátové jablko* odpovídá jednomu z typických motivů arkadické krajiny. Granátové jabloně patří spolu s cypřiši a piniemi k ustáleným rostlinným motivům, jimiž se vyznačují obrazy toskánských renesančních malířů. Takový arkadický výjev je možno nalézt například na obraze s evangelijní tematikou *Příjezd tří králů* z let 1459-1463 od florentského malíře Benozza Gozzoliho. Více než měsíc před vykonáním Holanovy italské pouti, 6. února 1929, Florian Holanovi odpověděl na dopis, v němž mu básník přislíbil, že mu zašle svou připravovanou knihu. Florian toto očekávané dílo označuje názvem *Granátové jablko*: „Na Vaši knížku – ‚Granátové jablko‘ – se těším; ne snad proto, abyste mi byl více ‚vysvětlen‘, ale proto, že rád čtu pěkné básně vůbec.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana).

Florianovy dopisy adresované Holanovi dokládají, že autor do sbírky básní, jež má v publikované verzi název *Triumf smrti*, po svém návratu z Itálie zasahoval a prováděl i změny v podobě škrťů. Ve Florianově dopisu z 30. srpna 1929 je přítomna cenná informace o genezi této básnické sbírky. Florian v srpnu roku 1929 reagoval na některý z dopisů, které mu Holan zaslal v jarních měsících téhož roku. Holan mu do tohoto listu opsal část básně *Granátové jablko*, již Florian ve své odpovědi Holanovi cituje: „Zjara, když jste mi poslal básně, jednal jsem s mnohými o ‚změnu redakce‘, poněvadž sám na všechno nestačím, když chci pracovat poněkud důkladněji. Ještě jsem se k nim řádně nedostal. Všemmu dost nerozumím. U básně ‚Granátové jablko‘ tři sloky čtu snadno, s plným dojmem, ale nemohu připustit, aby ‚lampa vzpomínek, zdvižená osaměním (?) byla marná‘, jak máte na konci.“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Do vydané sbírky *Triumf smrti* však nebyla zařazena žádná báseň nesoucí název *Granátové jablko* a Holanovy verše citované Florianem se v tomto díle neobjevují ani pod jiným označením. Básník je musel v průběhu přepracování veršů eliminovat.

Třebaže není možné určit přesné datum, kdy Holan dospěl ke konečnému znění názvu pro svou sbírku, je zřejmé, že ji pojmenoval *Triumf smrti* teprve po vykonání pouti do Itálie. Toto Holanovo dílo svůj název obdrželo pravděpodobně nejpозději

v podzimních měsících roku 1929, poněvadž *Triumf smrti* byl publikován na začátku ledna následujícího roku. V proměnách názvů tohoto Holanova díla se odráží vývoj příběhu básnickovy cesty do Itálie, a to od její přípravy až po její realizaci, během níž se nenaplnilo to, co očekával. Holan svou sbírku přejmenoval na *Triumf smrti*, aby vyjádřil neúspěch své italské pouti. Tuto básnickou sbírku pojmenoval zřejmě podle nástěnné malby *Triumf smrti*, kterou měl možnost spatřit při svém pobytu v Pise.

Pisa byla pro Holana jednou z nejdůležitějších zastávek při pouti Toskánskem. V dopise, který napsal Florianovi před odjezdem do Itálie, považoval Pisu za město, jež by se pro něj mohlo, stejně jako Řím, stát Damaškem. Toto Holanovo nadějeplné očekávání spojené s pobytem v Pise mohlo být vyvoláno přítomností půdy ze Svaté Země, kterou do Pisy nechal na 53 lodích dovézt arcibiskup Lanfranchi roku 1200. Prst' ze Svaté Země byla uložena do středu pravoúhlého nádvoří Camposanta neboli Monumentálního hřbitova, které bylo zasvěceno Bohu. Camposanto se spolu s Babtisteriem, šikmou věží a Dómem nachází na tzv. Náměstí zázraků správně označovaném Náměstí dómu, kde vedle sebe stojí středověké stavby postavené v románském a gotickém slohu. Chodby tohoto pohřebiště byly ve 14. a 15. století vyzdobeny nástěnnými malbami, které byly téměř zničeny požárem způsobeným za 2. světové války bombardováním Pisy. Holan měl ovšem roku 1929 možnost spatřit fresky *Ráj*, *Peklo* a *Triumf smrti* ještě neporušené.⁵¹ Za nejvelkolepější obraz je považován *Triumf smrti*, jehož tématem je setkání člověka se smrtí: „Zachycuje drama zániku a jeho ohlas v lidských myslích.“ (Neumann 1988: 250). Na této fresce je zobrazena bezmocnost člověka před smrtí a bezvýznamnost veškerého pozemského dění, které pohltí Smrt mající netopýří křídla. „S ohromnou kosou řádí tu Smrt a kupí mrtvolu vznešeného panstva, mnichů a dětí na velikou hromadu.“ (Neumann 1988: 251) Skupina lovců jedoucích na koních naráží při své cestě na rakve, v nichž se rozkládají mrtvá těla. Ve tvářích těchto postav pozorujících mrtvé jsou zřetelně vyjádřeny zděšení, zvědavost i odpor. Autor této fresky je neznámý. Ve druhé polovině dvacátých let, kdy mohl tuto nástěnnou malbu spatřit Holan, se odborníci domnívali, že autorem

⁵¹ Restaurátorům se podařilo z nástěnných fresek *Ráj*, *Peklo* a *Triumf smrti* zachránit pouhé zlomky. Radostnou protiváhu tvořila, před bombardováním Pisy v červenci 1944, Gozzoliho nástěnná malba, která ovšem byla naprosto zničena.

Triumfu smrti byl mistr Cimabue.⁵² Tato nástěnná malba musela na Holana, který ji pravděpodobně spatřil, nebývale zapůsobit. Poté, co prožil ve Florenci, Sieně a San Gimignano velikonoční svátky, aniž se mu dostalo zázraku katolické víry, stanul zřejmě v Pise před malbou znázorňující vítězství smrti nad člověkem. Svou prohu stvrdil novým názvem pro připravovanou sbírku.

Justl dospěl k názoru, že název sbírky *Triumf smrti* mohl Holan převzít od italského romanopisce Gabriela D'Annunzia, který napsal stejnojmenný román. Holan D'Annunziova díla četl. Justlovu myšlenku nelze vyloučit, jelikož Holanova básnická sbírka a román *Triumf smrti* spolu v mnoha ohledech korespondují.⁵³ D'Annunzio sám svůj román pravděpodobně pojmenoval podle pochmurné nástěnné malby v Camposantu, poněvadž Pisu znal. Přispěl dokonce k tomu, že náměstí, na němž se Monumentální hřbitov nalézá, je nazýváno Náměstí zázraků.

Holanova návštěva Pisy se neodráží pouze v názvu sbírky *Triumf smrti*, ale též například v básnické próze *Alkéstis*, která je její součástí. Tento text je fiktivním dopisem inspirovaným řeckým mýtem o krásné Alkéstis. Ta obětovala život pro svého muže Adméta, jemuž byla následně vrácena bohyní Persefoné z posmrtné říše. Holanova znalost tohoto mytického příběhu zřejmě přispěla k modifikaci mýtu o Orfeovi a Eurydice z *Noci s Hamletem*. V tomto Holanově díle se Orfeovi podaří odvést milovanou ženu z podsvětí, poněvadž se neohlédne. Báje o Alkéstidě obsahující motiv návratu z říše smrti mohla Holana zaujmout při prohlídce Camposanta, jelikož na jeho jižní podélné straně byl umístěn římský náhrobek, v jehož středu stála socha Alkéstis.

⁵² Jeho autorství však bylo vyvráceno. K malířům, kteří jsou považováni za možné autory nástěnných maleb *Ráj*, *Peklo* a *Triumf smrti*, patří Andrea Orcagno, Bernard Orcagno či Francesco Traini.

⁵³ Spojitost lze nalézt zejména mezi skladbou *Zmizelá katedrála* a D'Annunziovým románem. V obou dílech jejich autoři pojednávají o pomíjivosti a destruktivnosti vztahu mezi mužem a ženou. Jejich hlavním tématem je vyprchávání milostného citu a vnitřní boj o harmonické vnímání světa. Sdílejí spolu dokonce motiv fialek, který v obou textech symbolizuje milostný vztah. Hlavní postava Giorgio vystupující v románu *Triumf smrti* se o Vzkříšení Páně seznámí v chrámu s vdanou ženou Ippolitou. Nepodaří se mu dospět k vnitřnímu klidu a harmonii, přestože se v sobě pokouší probudit katolickou víru. Znechucen rozkladem svého milostného vztahu a pudovostí své milenky, svrhává sebe i ji do propasti. Holan mohl být osloven rovněž motivem propasti, který je pro básnickou sbírku *Triumf smrti* určující.

2.4.2 Odraz zklamání z italské pouti ve verzích textů *Triumfu smrti*

Po návratu z Itálie Holan čelil stejným vnitřním konfliktům jako před svým odjezdem. V Itálii básník neprožil zasvěcení do katolické víry, a proto pro něj harmonické pojetí života zůstalo nadále nedostupné. Rozpor mezi duší a tělem nedokázal překonat prostřednictvím milosti spásy. Neúspěšně vykonaná cesta za vírou zesílila básníkovo tragické chápání světa. Existenciální konflikty Holan poprvé artikuloval roku 1927 v básnické skladbě *Mědirytina*, jejíž tematiku rozvinul v celou básnickou sbírku nazvanou *Triumf smrti*. Na základě poznání, k němuž dospěl v *Mědirytině*, rozvrhnul ve druhé verzi této básně *Tanec ve vyhnanství*, která se stala součástí *Triumfu smrti* z roku 1930, projekt katarze. K jejímu vývoji se poté vyjadřoval ve dvou dalších verzích této básně a v celé dvakrát přepracované básnické sbírce *Triumf smrti*.

Do jeho úsilí o očištění minulosti zasáhla italská výprava, která básníka poznamenala zklamáním, jež bylo způsobeno nemožností konverze ke katolické víře. Ze srovnání *Mědirytiny* a její druhé verze *Tanec ve vyhnanství* vyplývá, že v druhé verzi básně publikované roku 1930 nabyl tragický tón. Ačkoliv není možné tvrdit s jistotou, že Holan tyto změny učinil až po absolvování italské cesty, lze u některých verzí konstatovat souvislost se ztrátou naděje v získání víry v Boha. Při komparaci textových změn mezi *Mědirytinou* a *Tancem ve vyhnanství* lze pozorovat nárůst beznaděje a eliminaci motivů souvisejících s křesťanskou vírou. Jestliže v *Mědirytině* jsou přítomny verše: „byť božsky podveden“ (Holan 1988a: 171), v *Tanci ve vyhnanství* jsou nahrazeny veršem, který postrádá jakýkoli odkaz k Bohu a souvisí s pozemským či pudovým životem člověka: „karbanem rozkoše tu podveden“ (Holan 1988a: 48). Nejvýraznější posun směrem k zápornému náhledu na skutečnost a k ateistickému postoji lyrického subjektu vznikl zásahem do závěru první verze. Jestliže *Mědirytina* je zakončena apostrofou Boha a projevem vděčnosti za jím darovaný život: „čas od času až k přístavišti dovlní se hořké pašije / dvacáté páté opus, Bože, stvořené rukou tvojí“ (Holan 1988a: 174), v závěru *Tance ve vyhnanství* se lyrický subjekt nevztahuje k přesahující božské bytosti, nýbrž konstatuje osamělost lidské bytosti v její smrtelnosti: „čas od času až k přístavišti dovlní se hořké pašije, / hrob slzou odměřují“ (Holan 1988a: 51).

Pokud v případě analýzy textových proměn mezi *Mědirytinou* a první verzí *Tance ve vyhnanství* neexistuje způsob, jakým by bylo lze doložit, které zásahy

Holan učinil před vykonáním italské cesty a které až po jejím absolvování, při komparaci textových verzí mezi *Triumfem smrti* z roku 1930 a druhou verzí této sbírky z roku 1936, je nezpochybnitelné, že Holan byl při proměnách znění veršů z roku 1936 ovlivněn zkušeností cesty do Itálie. Předpokladem očištění, které básník proklamoval v *Tanci ve vyhnanství* z roku 1930, bylo dosažení katolického vyznání, jehož součástí je pokání, odpuštění hříchů a nesmrtelnost lidské duše po tělesné smrti. Nezdár prožitý v průběhu italské cesty je vyjádřen ve verších *Tance ve vyhnanství* z roku 1936, které popírají naději na katarzi, již lyrický subjekt ve verzi z roku 1930 byl ještě schopen postulovat jako plán promítnutý do budoucnosti. V první verzi *Tance ve vyhnanství* je vyslovena naděje na katarzi prostřednictvím motivu očišťujícího živlu ohně: „Ne zahradu, dejte mi květu stín, / pro hořký pláč mých dnů, / zapálím jarmark strašidel, zapálím průvan vin / a v mušli popela snad perlu naleznu“ (Holan 1988a: 48). Naopak ve verzi z roku 1936 se katarze ukazuje jako nemožná, poněvadž při působení ohně nevyvstal motiv perly symbolizující ztracenou čistotu a nevinnost lyrického subjektu. Namísto postrádané podstaty a jednoty osobnosti zásah ohně odhalil nepřekonaný rozpor mezi racionalitou a emocionalitou, který je překážkou k nabytí integrity osobnosti lyrického subjektu: „ne zahradu, dejte mi květu stín / pro hořkých dnů mých svit... / Suchosti, shořely tu kdo: / myšlenka, nebo cit?“ (Holan 1988a: 124). Zpochybnění naděje na katarzi způsobuje nárůst záporného sebehodnocení lyrického subjektu i negativní hodnocení tělesnosti a sexuality ve druhé i třetí verzi *Triumfu smrti*.

V textových změnách druhé verze *Triumfu smrti* z roku 1936 lze opět ve srovnání s verzí předchozí vysledovat nárůst negativity a záporného sebehodnocení lyrického subjektu, jejichž příčinou je neschopnost lyrického subjektu očistit a tímto způsobem navrátit minulost, jejíž existence byla roku 1930 lyrickým subjektem alespoň sugerována. V *Tanci ve vyhnanství* z roku 1930 navozuje lyrický subjekt prostřednictvím sebeoslovení chvíle souladu s okolním světem: „Navrátil bych se tiše rád, v sasanky ulehl, / na nebe pomyslí, / je slyš ten šumot kapradí, když večer provlhl, / když v jaspisový pološer se snášel obraz chvíl“ (Holan 1988a: 46). Ve druhé verzi této básně je lyrickým subjektem reflektována nemožnost návratu uplynulého, což se stává příčinou disharmonického prožívání přítomného okamžiku: „Navrátil bych se tiše rád, teď, když jen prudký / ohyb na cestě vzpomínky v čas snový / zdůrazní každou nepatrnost, všechny útky, / jež padly do

osnovy, // nyní, kdy pomačkanou látku chvíle / ne a ne přihladit.“ (Holan 1988a: 123).

Motiv hlubiny či propasti byl před vykonáním italské cesty provázán s úsilím o dosažení katolické víry. Propast byla v té době metaforou prázdna, které v souladu s Pascalovou myšlenkou, mělo být vyplněno vírou v Boha. Hlubina také představovala niterný prostor, do něž je možné se ponořit a nalézt křesťanského Boha. Holan však k bezprostřední katolické víře na konci dvacátých let nedospěl, což význam propasti proměnilo v symbol nicoty, které není schopen člověk bez víry v Boha, harmonie a řádu čelit. Motiv propasti je přítomen v Holanově tvorbě od její rané fáze, ovšem jeho význam se proměňoval. Z prostoru, do něž básník zamýšlel přijmout existenci Boží, se propast změnila v metaforu existenciálního ohrožení a beznaděje. Tento posun významu motivu propasti je patrný ve verzi *Triumfu smrti* z roku 1936. V textových verzích druhého vydání této básnické sbírky se rozšířil motiv propadu či náhlého zlomu, které si podmanily sémantiku a slovník sbírky *Triumf smrti*.⁵⁴ Josef Vojvodík vyslovil názor, že člověk žijící ve dvacátých a třicátých letech 20. století byl paralyzován úzkostí a nejistotou, které se projevovaly v básnickém jazyce a narušovaly víru v jeho moc, jelikož poezie se stala téměř výhradně médiem k artikulaci ztráty životní orientace, jistoty a řádu: „V médiu básnického slova je zde vyjádřeno radikální znejistění člověka 20. století, který v neklidné době hledá pevnou půdu pod nohama, pevné dno a s úděsem zjišťuje, že domnělé dno je propastí nicoty. V takovém okamžiku úděsu se zjevuje, jak píše Martin Heidegger v přednášce *Co je metafyzika?, nicota*.“ (Vojvodík 2014: 68). Holan se absolvováním své italské cesty neúspěšně pokusil nalézt jistotu v podobě

⁵⁴ K těmto lexikálním substitucím náleží proměny mezi verši pocházejícími z první a druhé verze *Triumfu smrti*. Sloveso *plazit se* vyjadřující kontinuální horizontální pohyb – „Plazím se předtuch rákosím a potápký, mé štěstí“ (Holan 1988a: 44) – je roku 1936 nahrazeno slovesem *rozhrnout* označujícím náhlý pohyb – „rozhrnu rákosí a potápký, mé štěstí“ (Holan 1988a: 121). Verš z roku 1930 obsahující motiv pohybu po horizontále – „v ten čas jde polní hlídač při pomezí dál“ (Holan 1988a: 46) – je substituován veršem, v němž je tematizován pohyb po vertikále směrem dolů – „v ten čas se učíš listům, když květ opadal“ (Holan 1988a: 123). Dalším případem je nahrazení slovesa *hvízdát* slovesem *propadnout*. V *Tanci ve vyhnanství* z roku 1930 se vyskytuje verš: „za zjevy krajín meluzína hvízdala“ (Holan 1988a: 47), kdežto v jeho přepracované verzi z roku 1936 je psáno: „za zjevy krajín meluzína propadla“ (Holan 1988a: 124). Rovněž verš z první verze *Tance ve vyhnanství* obsahující sloveso *toulat se* – „s tím květem jsme se oba dva / zahradou toulali“ (Holan 1988a: 47) – je roku 1936 nahrazen veršem, v němž se vyskytuje sloveso vyjadřující náhlou změnu – „s tím květem jsme se oba dva / zahrady nadáli“ (Holan 1988a: 124).

katolického vyznání. Důsledkem této prohry byl nárůst negativity v jeho básnickém jazyce v první verzi sbírky *Triumf smrti*.

2.5 Hledání východiska z duchovní krize v básnických sbírkách třicátých let

2.5.1 Transformace Arkádie do platónského světa

Holan na hledání katolické víry nerezignoval ani po návratu z Itálie. Florianovy odpovědi na Holanovy dopisy ze třicátých let dokládají, že básníkovo hledání víry pokračovalo i po prožitém zklamání nadějí. Také Holanovy lyrické básnické sbírky *Vanutí* z roku 1932 a *Oblouk* z roku 1934 potvrzují, že básník víru v Boha na italském území nenalezl. V Holanově poezii třicátých let je přítomno téma hledání Boha stejně jako v poezii let dvacátých, kdy jeho touha po konverzi počíná. Lyrický subjekt *Vanutí* a *Oblouku* se vztahuje ke křesťanskému Bohu jako k někomu, jehož přítomnost je očekávána, kdo ale stále nenaplnil prázdno v jeho duši a kdo svým příchodem dosud neučinil z jeho konfliktu mezi harmonií a disharmonií vítězství souladu: „Zda jedenkrát sestoupíš, Pane, ve mne, / bys z malby mé, jež v sporech připrav je, / odložil dnešní barvy příliš temné / na zítřek lilie – // podobně jako kdys ve svatém Gimignanu / mi chlapec kreslil jména věží Tvých / na papír noci, který v slastném vanu / v jitřenku písma tich – // zda jedenkrát zahojíš se v mou ránu, / ty tichý úvode všech věcí budoucích?“ (Holan 1965: 46). Křesťanské vyznání, jehož si přeje lyrický subjekt dosáhnout, je příslibem duchovního očištění, které je vyjádřeno motivy lilie a jitřenky. Bílá barva květiny a světlo hvězdy symbolizují hodnoty čistoty, harmonie a zklidnění, které lyrický subjekt považuje za předpoklady zasvěcení do umělecké tvorby, jež je metaforicky pojmenováno jako „jitřenka písma“.

Citovaná báseň *Zda jedenkrát* je jediným Holanovým textem z první poloviny třicátých let, v němž je usouvztažněno hledání katolické víry s recepcí prožité italské cesty. Tento básnický text odkrývá, že pro autora nebyla primární religiozita sama o sobě, ale že podstatné pro něj byly estetické hodnoty, které mohla víra v Boha prohlubovat či přinášet. Básník přistupoval ke křesťanské víře spíše jako k jednomu z uměleckých programů, jímž mělo být orientováno směřování jeho ve třicátých letech krystalizující poezie, než coby k vyznání, jemuž by se měl oddat a zasvětit mu svou poezií. Báseň *Zda jedenkrát* obsahuje motiv starodávného toskánského města San Gimignano, jež Holan skutečně navštívil a které je charakteristické svými zachovanými středověkými strážními věžemi. Věže

v básnickém textu symbolizují transcendentno, v němž je ukryt Bůh, jenž je pro lyrický subjekt nedostupný. V otázce lyrického subjektu, zda jej jednou Bůh milosrdně obdaří svou přítomností, je rozhodnutí Boha sestoupit do nitra člověka přirovnáváno k ochotě chlapce, který lyrickému subjektu v San Gimignano zapsal jména věží.⁵⁵ V tomto přirovnání básník vyjadřuje své očekávání spojené s prožitkem víry. Zápis jmen věží, které představují poukaz k Boží existenci, znázorňuje přenos vertikálnosti do horizontálně probíhajícího procesu psaní. Víra v Boha by měla v budoucnu přispět ke zduchovnění jeho poezie, stejně jako spirituálnost básnického textu prohloubilo autorovo setkání s architekturou toskánských věží. Báseň *Zda jedenkrát* obráží autorovu zkušenost italské cesty, v jejímž průběhu nebyla jeho tvorba proměněna konverzí, ale během níž byla formována a obohacena recepcí toskánské a benátské kultury. Ačkoliv se lyrický subjekt po existenci Boha táže, již na ni nespolehá. Samotný název básně *Zda jedenkrát* vyjadřuje velkou míru nejistoty. Básník si konverzi stále přeje, ovšem v její uskutečnění přestává doufat.

V *Oblouku* je očekávání víry v Boha vyjádřeno symbolem mušle, který představuje variantu motivu propasti z *Triumfu smrti* z roku 1930, jímž Holan poukazoval k Pascalově myšlence o neodstranitelné a výlučné potřebě každého člověka přijmout do hlubiny své duše křesťanské vyznání: „ – neboť některým vstoupil Bůh do mušle jejich bytí / k nezření zhojen tím, co na milosti bolí, / co příliš blízko cítivají dlítí“ (Holan 1965: 86). Motivem mušle autor odkazuje také na

⁵⁵ Je oprávněné se domnívat, že tyto verše jsou podloženy reálným zážitkem. Jaroslav Maria ve svém průvodci informuje o chlapcích, kteří si v Itálii vydělávali drobné finanční částky průvodcovstvím a poskytováním rad zmateným turistům. Jejich ochotu pomoci a vděčnost za odměnu považuje Maria za jeden z jevů charakteristických pro vztah Italů k cestovatelům a za běžný jev: „K cizincům jsou Italové šmahem uctíví, někdy až nepříjemně ponižení. [...] Za pět centimů vysekne kluk třeba pět kotrmelců, dovede tě půl hodiny cesty k hledanému kostelu.“ (Maria 1927: 29). Báseň *Zda jedenkrát*, ve které je tato skutečnost poprvé tematizována, pochází ze sbírky *Vanutí* vydané roku 1932. V básnické próze *Lemuria*, na níž autor pracoval mezi léty 1934-1938 a kterou ve svých *Spisech* učinil součástí svazku nazvaného *Babyloniaca*, se námět chlapce zapisujícího mluvčímu jména věží San Gimignano po několika málo letech navrácí: „Ale to rozhodlo, že jsem zůstal ještě několik dní, osamělý a bloudící od brány San Matteo k Porta alle Fonti, mezi pradlenami, dívkami se džbány a chlapci, z nichž mi jeden napsal v nějaké zahradě jména všech gimignanských věží (con la Torre Grande) právě na předsádku knihy Štěpánovy...“ (Holan 2004: 121). Obraz chlapců zapisujících jména věží San Gimignano se rovněž stal součástí Holanovy básně *Toskána*, v níž se básník navrácí ke zkušenosti italské cesty: „Pro tyto slzy neviděl pak Svaté Gimignano, / kam brzy dorazili, neviděl věže, / jejichž jména mu chlapci napsali / do Babyloniac“ (Holan 1963: 219). Opakované navrácení se k tomuto motivu svědčí o jeho důležitosti a o provázanosti celé Holanovy tvorby se zkušeností a následnou recepcí italské výpravy.

verše *Triumfu smrti*, v nichž vyjadřuje svou touhu po katarzi a duchovním obrození, jejichž metaforou se v *Tanci ve vyhnanství* stává perla. Čistota, skrytá v básníkově dětství, má odolat destruktivnímu působení ohně, jehož účelem je zničení vnitřních konfliktů a provinění: „zapálím jarmark strašidel, zapálím průvan vin / v mušli popela snad perlu naleznu“ (Holan 1988a: 48). V básni *Mušle z Oblouku* se lyrický subjekt nezahrnuje k množině vyvolených, kteří jsou schopni katolické vyznání přijmout. Myšlenka na obrácení ke katolictví je pouze vysněnou představou.

Po Holanově návratu z Itálie přestává být vztahování se k čistotě a harmonii zastřešováno nutností přijmout katolické vyznání. Vědomí neredukovatelné potřeby víry v Boha zůstává přítomné, básník si však opakovaně uvědomuje její nedosažitelnost. Toto poznání absurdního vztahu k Bohu se projevuje též v básních v próze *Kolury* psaných ve stejné době jako *Vanutí*. Holan v textu příznačně nazvaném *Sen o propastech* parafrázuje Pascalův výrok o nepostradatelnosti víry pro lidskou duši: „Život je číše, kterou bez Boha nikdy nenaplníme. / Život je číše, kterou *Ten, který má šest očí, a přece jedině hmatá*, pomáhá vyprázdniti. A tehdy jako by Osud nám nepodal leč černou rukavici, vysvléknuv svou ruku.“ (Holan 2004a: 31). Do Holanova autobiografického textu *Sen o propastech* se promítá jeho zkušenost s marným hledáním víry v Itálii.

Holan poznanou Itálii na počátku třicátých let již nevnímá jako prostor zaslíbený katolické víře a bájná Arkádie, kterou tento básník po vzoru Goethově situoval do oblasti Toskánska, již není příslibem dosažení křesťanské víry. Básník po zkušenosti italské cesty dospěl k poznání, že Florianův skeptický názor na konverzi v Itálii, byl oprávněný. Jestliže do Itálie odjížděl Holan přesvědčen o tom, že italské území a povaha jeho obyvatel v sobě uchovávají původní význam katolictví, po absolvování italské cesty se tento jeho náhled vytrácí. Básníková vlastní očekávání, jež korespondovala s Mariovým náhledem na italskou katolicitu, byla uskutečněnou výpravou vyvrácena.

Změnu postoje k vykonané italské pouti dokládá Holanova četba Goethova cestopisu *Italská cesta*. Dochovaná podtržení a značení v Holanově výtisku tohoto Goethova díla svědčí o tom, že reálně vykonaná Holanova cesta se výrazně odlišovala od jeho prvotních představ. Goethovy myšlenky, jež jsou zvýrazněny, se zdají tlumočit Holanovy vlastní pocity, které v něm vyvolávalo setkávání se s dějinným odkazem katolického vyznání v Itálii, jež se stalo příčinou jeho

náboženského zklamání. Lze předpokládat, že s Goethovými větami, které si podtrhnul, básník souhlasil. Při reflexi Goethových myšlenek si básník pravděpodobně opětovně ozřejmoval neúspěšný pokus o nabytí víry v Itálii, jelikož odkazy na původní význam katolictví dle Goetha v této zemi již nejsou přítomny. Italské území a italská kultura se právě podobě katolictví podle Goethova mínění dokonce odcizily.

V úryvku, v němž Goethe popisuje svou snahu za přítomnosti kněze v barokním chrámu očistit svou mysl pro poznání přírody a umění, si Holan tužkou podtrhl Goethovu část věty, „že z původního křesťanství nezůstalo ani stopy“ (Goethe 1930a: 179). Odstavec, v němž se uvedené podtržení nachází, si Holan označil také svislou čarou po jeho pravé straně. Toto Holanovo podtržení zmiňovaného odstavce pokračuje na následujícím listu cestopisu. Goethe v něm srovnává italské uchopení katolických motivů v barokním umění s prvotním křesťanstvím, jak je představováno ve *Skutcích apoštolů*, a dospívá k přesvědčení, že italské baroko bylo ve své podstatě pohanskou zradou základních principů křesťanského učení, a proto uvažuje nad tím, jak by Kristus reagoval na proměny svého učení v průběhu staletí. Goethe v tomto úseku *Italské cesty* připomíná legendu o druhém ukřižování Krista v Římě. Jeho narážku na tento příběh v latinském znění si Holan tužkou podtrhl: „Venio iterum crucifigi [...]“ (Goethe 1930a: 180).⁵⁶

Holana prokazatelně zaujaly v *Italské cestě* taktéž pasáže, ve kterých Goethe naráží na protiklad mezi religiózními motivy a estetickými hodnotami, jejichž význam Goethe nadřazuje svátostem katolické víry. Holan si růžovou pastelkou po straně zatrhl část odstavce, v němž Goethe sděluje svůj názor na liturgický obřad svěcení svíček, který se konal v Sixtinské kapli v Římě: „Druhého února jsme se odebrali do Sixtinské kaple na obřady, při nichž se svěcí svíčky.“ (Goethe 1930a: 255). V úseku, který si Holan zvýraznil, vypovídá Goethe o nevolnosti, jejíž

⁵⁶ Holanovo podtržení učiněné svislou čarou podél části odstavce, který přesahuje ze strany 179 na stranu 180, zahrnuje následující Goethovy věty, z nichž dvě si Holan zatrhl čarou vodorovnou: „a pochopit pravdivou přírodu a ušlechtilé umění, byl jsem živě připoután k představě, že z původního křesťanství nezůstalo ani stopy; ba, když si je zpřítomním v jeho čistotě tak, jak jej vidíme ve Skutcích apoštolových, musil bych se zhrozit, jak neforemné, ano barokní pohanství teď spočívá na oněch milých začátcích. Tu mě zase napadl věčný žid, který byl svědkem všech těch podivných vývojtů a rozvojtů, a tak se dožil zvláštního stavu, že Kristus sám, až se navrátí, aby se ohlédl po ovoci svého učení, upadne do nebezpečí, že bude po druhé ukřižován. Ona legenda: Venio iterum crucifigi mi měla při té katastrofě býti látkou.“ (Goethe 1930a: 179-180).

příčinou se stal právě tento církevní obřad a která jej přiměla Sixtinskou kapli opustit: „Mně bylo hned velmi nevolno a brzy jsem se zase přátelům vytratil. Neboť jsem si myslel: to jsou přece právě ty svíčky, které po tři sta let začazují tyto nádherné obrazy, a je to právě toto kadidlo, které s posvátnou nestoudností jedinečné slunce umění nejen zahaluje, nýbrž také od roku k roku více zakaluje a na konec úplně potopí do temnoty.“ (Goethe 1930a: 255). Holana tento popis Goethovy zkušenosti zaujal, poněvadž do Itálie odjel proto, aby v arkadickém prostředí dospěl ke zkušenosti křesťanské víry, již mýnil zastřešit počátek nové etapy své básnické tvorby. V průběhu své cesty však zjistil, že návštěva Itálie mu nejenže nepomůže v cestě za vírou, ale že mezi podobou tamního katolictví a uměleckými hodnotami se nachází rozpor. Básník přijímá Goethův oxymoron „posvátná nestoudnost“, kterým je v *Italské cestě* odsouzeno destruktivní působení liturgických obřadů na výtvarná díla a jímž jsou projevy víry zbaveny duchovního rozměru. Měli-li Holan volit mezi uměním a pobožností, jednoznačně preferoval uměleckou tvorbu. Italská katolická liturgie pro něj stejně jako pro Goetha ztrácela ušlechtilost a etičnost, pokud se stalo důsledkem její realizace zničení uměleckého díla. Holan na počátku třicátých let neodvrhne křesťanské vyznání jako takové, odmítá ovšem nadále italské území považovat za prostor, který člověku hledajícímu víru poskytne potřebné impulsy k přijetí katolického vyznání. Básník se vzdává náboženského hlediska, které formovalo jeho hodnocení Itálie, než do ní odjel, a do popředí jeho postoje k italské cestě vystupuje prizma estetické, které v Holanovi potřebu hledat křesťanské vyznání vyvolalo a jež jej podnítilo pokusit se o konverzi právě v Itálii. Holanova četba *Italské cesty* odhaluje, že pro tohoto básníka bylo primární umění, nikoli dodržování církevních svátostí, jimiž věřící projevují svou příslušnost ke katolickému vyznání.

Přestože Holan v Itálii nedospěl ke katolické víře, již na konci dvacátých let považoval za nutnou podmínku k hlubinnému zasvěcení do básnické činnosti a k nalezení harmonie ve vztahu k vlastní tělesnosti a smyslovosti, jsou v jeho poezii první poloviny třicátých let patrné zásadní proměny znamenající novou fázi jeho tvorby. V básnických sbírkách počátku třicátých let se nachází obrazy mužského těla, v nichž je tělesnost idealizována, lyrický subjekt se noří do smyslového vnímání, aniž by pociťoval výčitky svědomí a nesoulad, které byly příznačnými motivy veršů *Triumfu smrti*, a také milostná zkušenost je zobrazována kladněji než

v předcházejících dílech. Ve vztahu lyrického subjektu k tělesnosti a erotice dochází k uvolnění. Tyto změny nebyly důsledkem propojení arkadického ideálu s prožitkem katolické víry, nýbrž transformace Arkádie do platónského světa, který Holan zamýšlel vyjádřit v básnickém jazyce rané lyriky zastoupené ve *Vanutí*, *Oblouku* a rovněž v básnické sbírce *Kameni, přicházíš...* Po absolvování italské cesty Holan nahradil křesťanství ve svém konceptu umělecké tvorby novoplatonismem, jenž se stal východiskem z jeho duchovní i tvůrčí krize. Básníkův vztah k tělesnému se harmonizoval, poněvadž krásu lidského těla a erotickou lásku začal v intencích Platónovy filosofie vnímat jako výchozí bod k poznání věčných duchovních principů.

Novoplatonismus rozvíjející se od 2. do 6. století našeho letopočtu koexistoval s křesťanským učením, které ovlivnil a jemuž konkuroval. První křesťanští filosofové spojovali Kristovu nauku s novoplatónskými teoriemi. Takovým patristickým filosofem byl kupříkladu Órigenés, jenž byl znalcem Plotínova díla. Vazba mezi novoplatonismem a křesťanstvím je patrná ve způsobu, jakým obě tato učení hodnotí vztah mezi duší a tělem. Do křesťanství z Platónovy filosofie a novoplatonismu přechází důraz na rozdíl mezi tělem a duší. V obou učeních je duše pokládána za tu část lidské bytosti, jejímž prostřednictvím je udržován vztah k transcendentní skutečnosti, zatímco tělesnost člověka je v obou myšlenkových směrech považována za zdroj temnoty, zla nebo hříchu, který se může stát příčinou ztráty souvislosti s dokonalým bohem. Octavio Paz se ovšem domnívá, že starověkým Řekům původně nebylo vlastní považovat duši za něco odlišného od těla. Svůj názor dokládá Paz interpretací *Iliady* a *Odyssei*, v nichž má duše tělesnou povahu, poněvadž duchové zemřelých v těchto eposech vystupují jako stíny složené z jemnější hmoty, nikoli coby pouze nehmotná jsoucná.

Paz tvrdí, že prvním filosofem, který dospěl k formulování rozdílu mezi duší a tělem a jenž tento svůj náhled nejen ve svém kulturním kontextu prosadil, byl Platón, jelikož duši a tělo považoval za dvě na sobě nezávislé a od sebe oddělitelné entity: „Toto pojetí duše a těla jako dvou nezávislých a oddělitelných částí formuloval v dějinách západního myšlení a poezie s výjimečnou jasností už Platón a jeho žáci a pokračovatelé.“ (Paz 2014/15: 514). Paz zastává názor, že Platón byl ke svému pojetí vztahu mezi tělem a duší přiveden myšlenkami, které odporovaly dosavadní tradici řeckého uvažování, v níž proti sobě tělo a duše nestály jako dva

nesmířitelné protiklady: „Pojetí duše jako skutečnosti odlišné od těla a od něj oddělitelné byla, jak říká Rohde ‚kapkou cizí krve v těle řecké kultury‘. Tato kapka krve, naznačuje Dodds, byla pravděpodobně skytská nebo thrácká.“ (Paz 2014/15: 514). To v Platónově filosofii má podle Paze původ „přísný dualismus“ (Paz 2014/15: 515) těla a duše, kterým se vyznačuje křesťanství. Tato teorie se od „Pýthagora a Empedokla [...] dostala k Platónovi a po dlouhé a křivolaké cestě, která splývá s duchovní historií Západu, od Platóna až k nám.“ (Paz 2014/15: 515).⁵⁷

Holan na počátku třicátých let proměnil metodu i obsah své tvorby tezemi antického filosofického směru, jež se stejně jako křesťanské učení zabýval rozporem mezi tělesností a duchovností, s nímž se ve druhé polovině dvacátých let potýká lyrický subjekt Holanových veršů. Jestliže v křesťanství je cestou k překonání propasti mezi tělem a duší přijetí křtu a prožitek víry, v novoplatonismu jsou podmínkou zduchovnění tělesnosti a současně harmonizování vztahu mezi tělem a duší rozumové schopnosti člověka. V křesťanském vyznání sice není rozum přímo zatracován, ale zdůrazňována je především víra, kdežto novoplatonismus navazuje na Platónovo pojetí rozumu, který je jedinou spojnicí lidské bytosti s čirým duchovnem. Dokud se Holan pokoušel nalézt harmonii prostřednictvím katolické víry, jeho tendence k analytičnosti a racionalitě se jevily jako nepřekonatelná zábrana, jelikož na jejich základě neustále pochyboval, zda Bůh existuje, a svůj skepticismus si vyčítal. Obrátit se nemohl ani k citu. Ani emoce a senzibilita mu nezaručovaly konverzi, jelikož byly spojeny s oblastí tělesnosti a smyslovosti, které byly v jeho verších zdrojem zklamání a zapříčinily jeho negativní hodnocení světa. Teprve novoplatónská filosofie poskytla Holanovi návod, jak tuto aporii vyřešit a dospět k harmonizovanému pojetí světa, aniž by opustil svůj sklon k reflexivitě, která byla v jeho poezii stejně jako citovost příčinou ambivalentního napětí, a aniž by byl nucen odsuzovat smyslové vnímání spojené s oblastí tělesného. Materiální a pomíjivé se ve *Vanutí* a *Oblouku* stává stejně jako v Platónově učení možným prvním stupněm na cestě k duchovnímu a věčnému. To, co se v Holanově

⁵⁷ Octavio Paz analyzuje spojitosti mezi křesťanstvím a Platónovou filosofií v díle *Sor Juana Inés de la Cruz aneb nástrahy víry* věnovaném biografii a tvorbě významné mexické barokní malířky, jejíž život významným způsobem určovala katolická církev svými dogmaty.

poezii dříve vylučovalo, bylo přijetím novoplatónského učení uvedeno v soulad a stalo se podkladem idealizace řádu světa.

2.5.2 Platónova filosofie

V Platónových dialozích je rozum tím, co sjednocuje protikladné tendence lidské duše, které ji mohou trvale odvrátit od světa pravého poznání označovaného jako svět idejí a stát se příčinami jejího pádu. V dialogu *Faidros*, jehož tématem je vztah mezi krásou, láskou, lidskou duší a tělem, který je též důležitým námětem Holanových veršů, Platón osvětluje ambivalentní vztah mezi duší a tělem a rozporuplnost erotické lásky. *Faidros* obsahuje podobenství o vozataji či mýtus o okřídleném vozu, v němž je metaforicky zpodobněna lidská duše a její složky. Platón zastával názor, že lidská duše je složena z duše rozumové, vznětlivé a žádostivé. Křídla vozu symbolizují oprávnění lidských duší zúčastnit se kruhových jízd po nebi společně s božskými dušemi, které dospívají na hřbet nebes, kde nahlízejí pravé bytí v podobě idejí. Okřídlený vůz je řízen vozatajem zosobňujícím rozum, jehož posláním je vést bílého a černého koně: „Tedy ten z nich, který je v krásnějším postavení, je svým vzhledem přímý a s tělem pravidelně rozčleněným, s vysokou šíjí, nos má vypouklý, bílé barvy, černooký, milovník cti s uměřeností a studem, přítel pravdivého mínění, nepotřebující ran, je řízen jediné pobídkou a slovem; ale ten druhý je zase křivý, tělnatý, sestavený bez ladu a skladu, má silnou šíji, krátký krk, je ploskonosý, barvy tmavé, světlooký, krevnatý, přítel zpupnosti a vychloubání, na uších chlupatý, hluchý, stěží se poddávající biči a bodcům.“ (Platón 1937: 35). Bílý kůň zastupuje vyšší city a vůli, tedy duši vznětlivou, a černý kůň představuje vášně a pudy, jinými slovy duši žádostivou. Pokud by vládu nad vozem převzali koně, budou každý mířit na opačnou stranu a způsobí, že vůz ztratí křídla, která jsou jedinou možností lidské duše, jak se přibližovat ideálnímu pohybu božských spřežení, jež disponují dokonalými vlastnostmi bez rozporů, a alespoň zahlédnout část pravého světa: „Veškerá duše pečuje o to, co je bezduché, a obchází po veškerém světě, vyskytující se hned v jiné podobě. Tu je-li dokonalá a okřídlená, vznáší se ve výšinách a pobývá v celém vesmíru, avšak ta, která ztratila peruti, padá, až se zachytí něčeho pevného; tam se ubytuje, uchopivši zemité tělo [...]“ (Platón 1937: 26). Vztah člověka k netělesnému či duchovnímu je v Platónově filosofii podmíněn rozvíjením jeho racionality.

S tímto podobenstvím o vzataji je ve *Faidrovi* provázáno i Platónovo pojetí Eróta, což je zosobnění erotické touhy, která ve své pravé podstatě znamená tíhnutí ke kráse, dobru a celistvosti: „krása spadá v jedno s dobrem, popř. je s ním v nejužším možném příbuzenství, a liší se od něj pouze svým způsobem zjevování“ (Reale 2005: 413).⁵⁸ Lidská duše a Erós mají v Platónově hierarchii jsoucna totožné ontologické postavení, poněvadž obě tato jsoucna spojují smyslový svět s nadmyslovým: „ontologický a metafyzický *status* duše dokonce dokonale odpovídá ontologickému a metafyzickému *statusu* Eróta. Povaha Eróta je totiž syntetická (je sjednocením protikladů), nachází se uprostřed a má zprostředkující funkci, stejně jako [...] duše.“ (Reale 2005: 403). Z jejich středního postavení mezi světem idejí a světem hmotným vyplývá jejich ambivalentní povaha. Erós může člověka dovést k poznání pravého světa idejí i k nahlédnutí dobra samého o sobě, ale může lidskou duši také zničit.⁵⁹ Erotická přitažlivost harmonizuje a sjednocuje lidskou duši,⁶⁰ jestliže se lidská duše setká s krásou a probudí se v ní láska a touha po přátelství, které přesáhnou jevový rozměr skutečnosti. Platón se domníval, že život lidské duše se odvíjí autenticky, pouze pokud se člověk svým myšlením vztahuje k netělesnému.

Etičnost lidského postoje k hmotnému světu vzniká, když duše člověka neprodlévá u smyslovosti, která je bez vazby k duchovnímu temná a zkázonosná. Setkání s krásou lidské duši nezaručuje harmonický vztah k univerzu, naopak představuje kritický okamžik, v němž se rozhoduje o její budoucnosti. Touha žádostivá a vznětlivá duše po těle, které krásu nese, může být natolik silná, že se

⁵⁸ Krása zaujímá v Platónově filosofii výsadní postavení, poněvadž je projevem neviditelného či transcendentního ve viditelném a dokáže člověka povznášet k duchovnímu světu: „Platónova dobře známá interpretace krásy, v níž je Erós bytostně spojen, tj. její schopnost nechat v duši opět vyrašit křídla, spočívá v tom jejím privilegii, že ji lze vnímat i smyslovým okem ve fyzické dimenzi, a že tedy představuje jakoby mohutné vyzařování inteligibilního ve smyslovém (Platón zde dovádí do extrémních důsledků privilegium, které řecká spiritualita udělila vidění a kráse)“ (Reale 2005: 407).

⁵⁹ Rozporuplná povaha Eróta je dána již jeho původem, jelikož není bohem ani člověkem, nýbrž daimonem. V dialogu *Symposion* se Platón, navazujíc na řeckou mytologii, tímto tématem zabývá. Erós byl dle jeho vysvětlení zplozen na oslavě bohyně krásy Afrodité a jako milovník krásna se stal jejím sluhou. Jeho rodiči se stali Penia, neboli chudoba, a Poros, čili důmysl. Každý z jeho rodičů představuje protichůdné síly, které v sobě Erós sjednocuje. Nosí v sobě nedostatek i bohatství, zoufalství i puzení hledat a zmocňovat se.

⁶⁰ Krása viditelného či hmotného vytváří soulad v duši člověka: „Specifikum krásy, spočívající v tom, že bezprostředně vzbuzuje žádost a touhu lidské duše, je založeno v jejím způsobu bytí. Je to úměrnost jsoucna, která jej nenechá být pouze tím, čím je, nýbrž mu umožní, aby vyvstalo a zjevilo se jako vyměřený, harmonický celek.“ (Reale 2005: 415).

vozataji koně splaší a celý vůz ztratí svá křídla. „Při pohledu na krásu se totiž celá duše rozpálí touhou. A zatímco se kůň dobrého původu přemáhán studem drží, druhý kůň dupe, silou táhne k milovanému předmětu a vytrhnuvše se z uzdy, může i druhého koně a vozataje vléci za onou tělesnou láskou, která se stále pevněji uchycuje v tom, co je pozemské a smrtelné.“ (Reale 2005: 407). Podle Platóna taková duše klesá do špatnosti, protože ztrácí vnitřní jednotu a vyrovnaný vztah ke světu, kterou vytvářela dominance rozumové duše. Z Platónových výroků vyplývá, že je neetické žít bez vazby na transcendentní duchovno, které jediné může učinit lidský život probíhající v hmotném světě hodnotným, jelikož v Platónově filosofii je pravým světem pouze říše idejí, kdežto jevový svět je jeho nedokonalou nápodobou. Tento vztah mezi hmotným, smysly postižitelným světem, a říší idejí vyjádřil v podobenství o jeskyni, které působilo na Holanovu poezii a na něž ve svých verších naráží.

V Platónově obrazu jeskyně, který je alegorií situace člověka v hmotném světě a metaforou lidského poznání, jsou přítomny motivy výstupu a sestupu, na něž Holan ve své poezii opakovaně odkazoval a jež ve svých básních varioval. Obraz jeskyně obsahuje ještě jeden význačný motiv pro Holanovu tvorbu. Je jím metafora světla a tmy a též obraz poznání coby oslnění a slepoty. Platón v tomto podobenství ukazuje, co je podle jeho mínění nutné proto, aby člověk dospěl k poznání světa a svého zasazení do něj. V podzemní jeskyni znázorňující jevový svět jsou věznění připoutaní lidé, kteří jsou odsouzeni považovat zdání za pravou skutečnost:⁶¹ „Potom by takoví lidé, pravil jsem já, nepovažovali za opravdové zřejmě nic jiného nežli stíny oněch uměle zhotovených věcí.“ (Platón 1993: 316).

Jeden z vězňů se však zbaví pout a následně je proti své vůli vyvlečen nahoru k východu z jeskyně do říše idejí, jejíž světlo pravého poznání jej oslní natolik, že

⁶¹ Platón v VII. knize dialogu *Ústava* popisuje, jak vypadá podzemní jeskyně: „Představ si lidi v podzemním jeskyňovitém obydlí, která má na celou šířku jeskyně směrem ke světlu rozevřený vstup. Zde jsou tito lidé od svého dětství připoutáni za stehna a šije tak, že zůstávají na stejném místě a hledí pouze dopředu a že pro svá pouta nemají možnost otáčet hlavou. Světlo mají z ohně, který plane za jejich zády zezhora a zdálí, mezi ohněm a připoutanými lidmi si představ cestu, kolem níž vede hrazení vybudované tak, jak mají před diváky kejklíři a provádějí za ním své kousky. [...] Teď si představuj, že podél tohoto hrazení nosí postavy rozličné nářadí, které přesahuje přes tu přepážku, potom sochy v podobě lidí, různá kamenná a dřevěná zvířátka i rozmanité výrobky. Zdá se, že z lidí nesoucích podél zdi ty předměty se jedni ozývají hlasem a druzí zas mlčí. [...] Pomyslí by sis snad, že takoví lidé by mohli vidět, ať ze sebe samých či ze svých druhů, něco jiného než stíny, které vrhá oheň na protilehlou stranu jeskyně?“ (Platón 1993: 315).

prestává rozeznávat jakékoli tvary věcí: „Jestliže by ho potom někdo bez ustání a násilně vlekl odtud oním hrboatým a srázným vchodem, až by ho vytáhl na sluneční světlo, nebude on při tom vláčení zavalen těžkými bolestmi? A po příchodu na světlo by svýma zcela oslněnými očima nemohl vidět vůbec nic z toho, o čem se tu hovoří jako o opravdovém?“ (Platón 1993: 317). Zjistí však, že podzemní obydlí je klamem a lží, a proto se vydává nazpět do hloubi jeskyně, aby o svém prohlédnutí spravil své bývalé spoluvězně: „Že kdyby si vzpomínal na svůj první příbytek a na tamní vědění i na tehdejší spoluvězně, tu myslíš, by z té změny neprožíval pocit blaženého člověka a nelitoval by své bývalé druhy?“ (Platón 1993: 318). Ovšem při přechodu z oslňující světla do tmavého prostoru podzemní jeskyně, v níž se na stěně míhají pouhé stíny, opět ztrácí zrak a není schopen přesvědčit ostatní o objevu, který učinil, protože nedokáže pojmenovat ani napodobeniny věci nacházejících se v podobě stínů v jeskyni.⁶²

Výstup či pohyb nahoru značí v Platónově učení správné směřování k pravému světu idejí, zatímco sestup neboli pohyb směrem dolů znamená návrat do jevového světa, který podniká jedinec znalý toho, že svět smyslů je jen nedokonalým odrazem ideální říše. Cesta ven z jeskyně po vertikále nahoru odpovídá „uzdravení z nerozumnosti“ (Platón 1993: 316), třebaže si osvobozený vězeň musí přivykat na sluneční žár, aby překonal prvotní slepotu zapříčiněnou pohybem ze tmy do světla, a dostává se do zdánlivě ještě hlubšího stavu dezorientace, než jaký prožíval v hlubině jeskyně.

Význam obrazu jeskyně vykládá v dialogu *Ústava* sám Platón. Výstup z jeskyně vzhůru k říši idejí je podobenstvím rozumové aktivity, umožňující člověku rozpoznat, co je pravým jsouncem a co je pouhým zdáním založeným jen na smyslovém vnímání. Racionalita vytváří předpoklady pro morální život chápaný jako neustálé přibližování se ideji dobra, která je příčinou všech kladných hodnot lidského života a v níž má svůj původ i schopnost člověka přemýšlet: „budeš-li

⁶² Pro svou neschopnost zorientovat se kvůli změně světelných podmínek v prostředí svého bývalého vězení, které jeho ostatní obyvatelé nepřestali považovat za pravou skutečnost, je dokonce ohrožen na životě, protože hodlá bývalým spoluvězňům zjevit pravdu, a přitom není schopen pojmenovat běžné odrazy předmětů na stěně jeskyně: „A kdyby potom znovu musel soutěžit v rozpoznávání oněch stínů s tamními věčnými spoutanci, a to ještě v době, kdy před sebou vidí mžitky a oči ještě nemá v klidu – a doba pro toto přivyknutí by nebyla jen krátká – nezavdal by tím důvod ke smíchu a neříkalo by se o něm, že přichází se zničením zrakem, jelikož vystoupil vzhůru, a že výstup vzhůru proto nestojí ani za pokus? A toho, kdo by se pokoušel je osvobodit a vést vzhůru ven, by nezabili, pokud by měli v rukou sílu uchopit jej a zabít?“ (Platón 1993: 318-319).

výstup a pohled na předměty nahoře pokládat za vzestup duše do prostoru poznatelného myslí, potom ovšem dospěješ zcela určitě k mé domněnce [...]. To, co se jeví mě, se jeví tedy takto: v poznatelné oblasti je až na samém konci a jen s obtížemi viditelná idea dobra; je-li spatřena je nutno udělat o ní závěr, že právě ona je příčinou všeho, co patří mezi správné a krásné, jelikož ve viditelném světě rodí světlo a jeho vládce, kdežto ve světě poznatelném myslí je vládkyní, která přivedla pravdu a rozum, ona sama; a že ji musí nutně spatřit také ten, kdo chce jednat rozumně, ať už v soukromých nebo v obecních záležitostech.“ (Platón 1993: 319). Rozum je v Platónově filosofii a později i u novoplatoniků považován za nejcennější část lidské bytosti, která má božský původ a na rozdíl od těla a ostatních částí duše je nesmrtelná. Racionální schopnosti člověka scelují jeho duši, poněvadž lidské bytosti umožňují vztahovat se k nehmotným skutečnostem.

2.5.3 Reflexe Platónovy filosofie v Holanově rané tvorbě

Platónovy myšlenky byly oživeny v renesanční Florencii, jejíž učenci a umělci se navraceli k antické novoplatónské filosofii. Tento návrat motivů a námětů platónské filosofie znamenal konec středověku prosazujícího křesťanské učení, askezi a nicotnost člověka. Italská renesance navrátila člověku jeho důstojnost a právo těšit se ze svobody a krásy lidského těla. Představitelé florentské renesance na Holana působili ještě před vykonáním jeho výpravy, poněvadž se jejich tvorbou zabýval. Holan obdivoval toskánské renesanční malíře, na něž přímo působili myšlenky Florentské akademie vedené představitelem renesančního platonismu Marsiliem Ficinem. Ficina poutaly přátelské vztahy k členům rodu Medici, kteří významným způsobem podpořil rozvoj italského renesančního umění. Sám Lorenzo Medicejský byl členem novoplatónského kroužku. Platónský důraz na krásu nehmotného přijal do své malby zejména Sandro Botticelli. Při své návštěvě Florencie Holan mohl spatřit originály renesančních výtvarných děl Botticelliho, Giotta, Masaccia, Raffaela, Michelangela, Leonarda, Ghirlandaia či Andrea del Sarto, jemuž ještě před odjezdem do Itálie věnoval esej *Světlo úsměvu* publikovanou v *Demokratickém středu* již roku 1926,⁶³ tudíž lze předpokládat, že pro malby od těchto jmenovaných

⁶³ Holan se v této eseji pokouší postihnout celou škálu významu úsměvů, které jsou přítomny ve studiích Andrea del Sarto: „Vzpomeňte některých úsměvů, které se vznášely v snech, plné křehkosti a dráždivé běloby lilií, vzpomeňte bohatých úsměvů andělských studií Andrea del Sarto, črtaných ryšavou křídou; úsměvů plných ostrých stínů na dávných dřevorytech, velikých úsměvů černouška

mistrů si ve Florencii jistě vyhradil čas. Holan byl rovněž obdivovatelem sochařství a nejvíce jej oslovila tvorba florentského renesančního sochaře Donatella. Florencie, umělecké centrum renesance, se ve srovnání s Benátkami zaměřenými na emocionalitu a smyslovost, vyznačovala intelektuálně založenou uměleckou tvorbou, která často vstupovala do kontaktu s vědeckými zájmy, jak se tomu dělo ve výtvarné i literární tvorbě Leonarda da Vinci či Michelangela Buonarrotiho, jejichž texty Holan znal.⁶⁴ Obeznačen byl i s myšlenkami renesančního badatele Galilea, který působil v Pise, jíž Holan také zařadil do svého itineráře. Holan se věnoval četbě dalších význačných autorů florentské renesanční literatury. Jeho knihovna obsahovala díla Giovanni Boccaccia, Francesca Petrarce a zásadní pro něj byla četba duchovního eposu *Božská komedie* od Danta Alighieriho.

Holan se nevztahoval pouze k renesančnímu novoplatonismu zastoupenému ve florentském umění. Zabýval se též zdrojem platónského uvažování, jelikož byl zaníceným čtenářem Platónových dialogů, které byly vydávány od druhé poloviny dvacátých let v nakladatelství Jana Laichtera. Roku 1938 dokonce v anketě *Lidových novin* o nejhodnotnější knihu zařadil *Platónovy spisy* k pěti

dětství, zmatených úsměvů člověka uprostřed neznámých předmětů! Úsměv je pocit hloubky.“ (Holan 1988a: 290). Holan nachází na del Sartových obrazech platónské motivy, protože příčina úsměvu coby tělesného projevu má svůj původ v duši člověka. Úsměvy del Sartových postav Holan hodnotí kladně, jelikož oduševňují výraz jejich tváří. V úsměvech přítomných na del Sartových malbách je patrná přítomnost duše v lidském těle. Básník je nadšen snovostí, křehkostí a éterickou bílou barva lilií, které se odklání od hmotného. Do Holanovy interpretace se promítají témata, jimiž se ve druhé polovině dvacátého století zabýval. Zamýšlí se nad paradoxností úsměvu ve světě, v němž se velmi těžko nalézá duchovní opora, a pokládá si otázku, zda úsměv není stvrzením marné snahy člověka dosáhnout transcendentna: „Není to nadpřirozená modlitba absurdnosti?“ (Holan 1988a: 290). Holan se v intencích Platónovy filosofie táže, zda úsměv není voláním duše po božském, z něhož vzešla, ovšem tomuto volání v křesťanském kontextu není odpovězeno.

⁶⁴ Významně na Holana zapůsobily také Benátky, které jsou protikladem intelektuálně orientované Florencie. Benátky mohly Holana během jeho pouti Itálií pozitivně ovlivnit živelnou smyslností malby, jíž se vyznačovaly obrazy zdejších renesančních výtvarných umělců. Zatímco florentští malíři a sochaři studovali lidské tělo z anatomického hlediska, pro benátské malíře Tiziana, Tintoretta či Veronesa bylo tělo „radostí smyslů, dárcem života a štěstí“ (Neumann 1959: 429). Ve skladbě *Moudrost léta* z prvního vydání *Triumfu smrti*, do něž Holan pravděpodobně zasahoval již veden zkušeností italské cesty, je přítomna narážka na dílo malíře Tiziana, jež je zde spojeno se vzorem lyrického subjektu, vyrovnaným a arkadickým způsobem žijícím přítelem Maximem: „Příteli, Maxime, jsi hvězdářem a zahradníkem ticha, / Kristovu hlavu máš od Tiziana, / v kruzích tvých úvah Múza pastýřská tě hovořiti slyší“ (Holan 1988a: 69). Oproti tomu v *Listech Ábela Stacha*, které Holan psal před vykonáním italské výpravy, se objevuje přítel, který je připodobňován k postavám florentského malíře Raffaela: „Drahý Oktáve, příteli básníku s rafaellovskou tváří!“ (Holan 1988a: 281). Jak renesanční umělci Florencie, tak ti, kteří byli spjati s Benátkami, založili svou tvorbu na harmonizaci, jíž Holan v Itálii hledal. Výtvarné umění benátské renesance však postrádá platónský a reflexivní rozměr, jež Holan ve své poezii po návratu z Itálie rozvíjel.

nejkvalitnějším titulům vydaných toho roku.⁶⁵ Holan četl Platónovy dialogy ještě dříve, než byla tato anketa vyhlášena, poněvadž již v jeho rané lyrice i básnické próze je potvrzena jeho znalost Platónovy filosofie. To, že do své poezie Holan ve třicátých letech přijímal myšlenky a motivy Platónových textů, dokládá báseň z *Vanutí* pojmenovaná *Píseň milenky*, jejímž tématem je erotické splynutí mezi mužem a ženou, které se v závěru básně proměňuje v odcizení. Tato báseň obsahuje motiv věštiny v Dodoně, jež je součástí Platónova dialogu *Faidros*,⁶⁶ v němž tento filosof vytvořil podobenství o vozataji a který se zabývá tématem krásy a jejím vzbábání k erotické lásce: „Čím jsem ti přítomna, / že už mi jenom nasloucháš jako závěsu Dodony, / v který jsem složena?“ (Holan 1965: 65).

Taktéž autobiograficky laděná básnická próza *Lemurie* psaná mezi léty 1934-1938 svědčí o tom, že Holan důkladně znal Platónovy dialogy a že rozvíjel motivy v nich obsažené. Poukazy k Platónově filosofii jsou v ní součástí reflexe autorovy nedávno prožité italské cesty a objevují se v souvislosti s tématem krásy a lásky. Vypravěčský hlas ve fiktivním dopisu adresovaném své lásce, záhadné Tessuně, vzpomíná na společnou návštěvu San Gimignano a zmiňována je také Volterra, kam už však společně nedocestovali, jelikož vypravěč zůstal v San Gimignano, přestože původně mínil také odcestovat do Volterry. Do jeho vzpomínání jsou zapracovány reálie Holanovy vykonané italské cesty, za něž lze považovat jak připomínanou návštěvu San Gimignano, tak čekání na autobus do Volterry:⁶⁷ „Pamatujete se? San Gimignano... Jak jste tenkrát zářila, rozkvétajíc, či lépe, zpíváno s Puškinem: *dvoujitřní*... Čekali jsme na autobus do Volterry.“ (Holan 2004a: 121). Vypravěče přivedla k rozhodnutí setrvat v San Gimignano zásilka, která obsahovala knihu veršů od jeho alter ega básníka Štěpána. Touto zápletkou je v *Lemurii* vyjádřen význam Holanovy italské cesty, jež byla poutí za zasvěcením do umělecké činnosti. Básnickovy kroky po Itálii byly vedeny motivací stát se skutečným básníkem:

⁶⁵ V anketě *Lidových novin* nazvané *Nejhodnotnější kniha 1938* se v Holanově odpovědi objevují Platónovy *Spisy* na čtvrtém místě za *Uměním přírodních národů* od J. Čapka, Malrauxovou *Nadějí* a Carlylovými *Dějiny francouzské revoluce*. Poslední knihou, již Holan zařadil do pěti nejceněnějších knih roku 1938, byla Valéryho *Mladá Parka*.

⁶⁶ Holan mohl číst například překlad dialogu *Faidros* do češtiny od Antonína Koláře z roku 1913, nebo vydání *Faidra* z roku 1927, které realizoval vlastním nákladem J. Otto.

⁶⁷ Z reálné autorovy zkušenosti zřejmě pochází i motiv chlapce zapisujícího vypravěči jména věží San Gimignano: „Ale to rozhodlo, že jsem zůstal ještě několik dní, [...] mezi pradlenami, dívkami se džbánky a chlápky, z nichž mi jeden napsal v nějaké zahradě jména všech gimignanských věží“ (Holan 2014: 121).

„Kniha Štěpánova. Rozevřela se na jediný verš stránky, verš (nevím dodnes, zda těžkomyslný, nebo sirý), jehož poslední slovo dědilo (jak jsem tušil) úsměv stránky předcházející, aby okrášlilo blízkou zámlku roztoužením úmluvy mezi dozníváním a trváním. Ale rozhodlo, že jsem zůstal ještě několik dní [...]“ (Holan 2004a: 121). Shodně s verši básně *Zda jedenkrát z Vanutí* je i v *Lemurii* v úseku obsahujícím motiv San Gimignano básnická tvorba ztotožňována se zdrojem světla. Jestliže lyrický subjekt básně *Zda jedenkrát* hovoří o aktu psaní jako o „jitřence písma“,⁶⁸ která vnáší světlo do temnoty noci, vypravěčský hlas *Lemurie* přirovnává básnickou tvorbu k lampě prosvěčující šero: „Přiznávám, že mne mátl onen sešit, vnesený do temnot jen jako lampa, a lampa jen jako zářivá, vsuvka do padající věty šera.“ (Holan 2014: 121). Holanova poezie třicátých let měla nést ideální svět založený kulturním odkazu renesančního Toskánska a jejím účelem bylo harmonizovat život mluvčího.

Od návratů k prožitě cestě do Itálie se v *Lemurii* odvíjí reflexivní pasáže věnované tématu lásky, jež jsou rozvedením Platónova podobenství o okřídleném vozu, které je obrazem lidské duše a jejího vztahu k ideji dobra. Vypravěč v nich hodnotí básnické dílo a básnickou osobnost svého alter ega prostřednictvím myšlenek Platónových dialogů *Faidros* a *Ústava* a čerpá i z příběhu řecké mytologie vysvětlujícího zrození Eróta, v němž Erós vznikl z Chaosu. Jeho náhled na Štěpánovu tvorbu představuje autorské sebehodnocení a též vytčení cílů jeho novoplatónsky zaměřené poezie: „Byly vyloveny báječné poklady, sochy a obludy, ale Štěpán miluje, zdá se mi, více to, co se vynoří samo nebo co ho k sobě strhne hlubokou výškou úžasu, v němž se tone k zázraku a srdce kulminuje, oněmlé. Jsou místa v jeho práci, jež naznačují, že je z těch básníků, kteří se směli, nebo odvážili (podle komorních pohnutek cudnosti nebo úkladnosti naděje) dotknouti krásy jen proto, že zbloudila v jejich labyrintu. Jsou tam místa, při nichž jsem si znovu bohatě uvědomil, že Erós je synem Chaosu, že Pegassos vzešel z těla Medusy a že tomu, kdo chce obhájit křídla, jest sestoupiti k mocnostem chtónickým.“ (Holan 2014: 123). Básník v *Lemurii* dospívá k syntéze řecké a báje o zrození Eróta a Platónových úvah. Poněvadž si je vědom ambivalentní povahy erotické lásky, již reflektoval ve své filosofii i Platón a která je v jeho výkladech o říši idejí výchozím

⁶⁸ V básni *Zda jedenkrát* jsou obsaženy verše: „na papír noci, který ve slastném vanu, / v jitřenku písma tich“ (Holan 1965: 46).

bodem k duchovnímu vzestupu, považuje za nutné dokázat své právo vztahovat se k nehmotným skutečnostem, které je vyjádřeno platónským motivem křídel, sestupem do podsvětí, kde hodlá svůj nárok na vazbu k transcendentnu obhájit.

Motiv sestupu do podsvětí z *Lemurie* odpovídá návratu osvobozeného vězně z Platónovy *Ústavy* do podzemní jeskyně a představuje jeho interpretaci. Bývalý vězeň smyslového světa v Platónově obrazu jeskyně poznal pravou skutečnost a rozhodl se, že bude o svém zjištění informovat ostatní, kteří v podzemí stále prodlévají. Platón varuje odvážného člověka znalého vztahu mezi říší idejí a hmotným světem, že po návratu do jeskyně mu změna světelných podmínek způsobí slepotu, pro niž nebudou tamní vězni jeho zprávě věnovat žádnou pozornost. Holan dospívá v *Lemurii* k názoru, že člověk křídla své duše obhájí, pokud se vydá navzdory riziku dezorientace zpět do podzemí a nepodlehne zde zdání jevové skutečnosti, jejíž klamnou povahu bude moci teprve po zasvěcení do pravé reality posoudit. Holan se domnívá, že pouhým výstupem z jeskyně nahoru člověk nezískává oprávnění přibližovat se ideálním skutečnostem. Z citovaného úseku *Lemurie* vyplývá, že je podle něj nutné, aby se lidská bytost obohacená o vědomí existence nepomíjivých jsoucen vystavila riziku ztráty vazeb k transcenci a pokusila se proměnit svůj postoj ke klamné realitě přímo vystavena jejímu působení. Platónova filosofie umožňuje básníkovi nejen vystoupit ze světa zdání a smyslového klamu, ale poskytuje mu též možnost usvědčit smysly vnímatelný svět z iluzivnosti a především autorovi umožňuje získat k tomuto světu zdání odstup.

Sestup do podzemí přítomný v Platónově podobenství o jeskyni představuje pro básníka rovněž řešení existenciálního odcizení a ztráty integrity se sebou samým, o nichž psal roku 1928 v mottu k několika básním, které byly roku 1930 publikovány ve sbírce *Triumf smrti*. Tento význam není v původním Platónově obrazu jeskyně obsažen. Holan jej do tohoto podobenství dodává jako jeden z možných výkladů výstupu z jeskyně a sestupu do ní. Toto motto, jež má charakter zpovědi, je založeno na metafoře domu, ve které vyjádřil Holan rozpad jednoty osobnosti, k níž dochází, pokud je opomíjeno sklepení, část domu nacházející se v podzemí. Básník v něm přirovnává svůj triadvacetiletý duševní život k domu, který se lhostejně tyčí nad poklady ve sklepeních, které v důsledku tohoto zapomnění ztrácí svou hodnotu. Již v Holanově mottu z roku 1928 je naznačována důležitost sestupu do hlubin

znamenající stejně jako v Platónově alegorii určitou formu návratu k dřívějšímu způsobu života, který musí být nahlédnut z dosud neuplatněného zaujatého hlediska. Platónský sestup do podzemní jeskyně je v Holanově poezii podstatným motivem, jelikož znamená cestu za dosažením celistvosti a autenticity básnické osobnosti. Ta prokáže pevnost své nabyté identity pouze, nejen pokud podzemí opustí a získá vůči němu odstup, ale především jestliže se dokáže do světa smyslů vrátit, aniž ztratí moudrost získanou prvotním výstupem k pravým duchovním hodnotám.

K motivům vynoření se z hlubin podzemí nahoru a sestupu do zásvětní říše, které se v Holanově poezii objevují v souvislosti s recepcí Platónovy filosofie v raném období jeho básnické činnosti, se básník navracel rovněž ve vrcholné fázi své tvorby. Přítomnost obou těchto motivů je zjevná například v básnické skladbě *Noc s Hamletem*, v níž Orfeus sestupuje do zásvětní říše a vyvádí odtud znovu oživenou Eurydiku, nebo též ve sbírce *Bolest* v básni *Jeskyně slov*, ve které je dlouhodobým pobyt v prostoru podzemní jeskyně, vykoupeným prožitkem hluboké bolesti, prokázána povaha skutečného básníka. Jestliže je v *Lemurii* chápán básník jako bytost, která musí podstoupit sestup do zásvětní říše, aby v ní obhájil platónsky chápaná křídla symbolizující vazbu jeho poezie na přesahující duchovní skutečnosti, v básni *Jeskyně slov* se pravý básník vyznačuje odpovědností za ztrátu přístupu k nehmotným ideálům, který v jeskyni obětuje pro svou básnickou činnost: „Jeskyně slov! / Jen skutečný básník a na vlastní vrub / v ní prošíl křídla a to, / jak je navracet zemské tíži / a neublížit oné, která přitahuje zem...“ (Holan 1965: 15).⁶⁹

⁶⁹ Duchovní ideály se v básni *Jeskyně slov* promění v slova básnických veršů, čímž se síla platónských křídel, opravňujících duši básníka podnikat kruhové jízdy po nebi spolu s božskými dušemi, vyčerpá. Ve verších této básně Holan na základě postoje vůči rizikům pobytu v jeskyni srovnává nevyzrálého a zkušeného básníka. Mladý začínající básník se obává do jeskyně vstoupit, protože nedokáže unést dosah svého činu a překonat strach o vyznávané ideály, na nichž hodlá v budoucnu vystavět svou poetiku. Tyto duchovní hodnoty nevystaví žádnému riziku a jeho útek je reakcí na pouhé vědomí existence jeskyně, v níž by se mohly rozplynout: „Ne beztravně vstupuje jinoch se světlem, / do jeskyně slov... Odvážný, sotva tuší, / kde se to octl... Mlád, i když trpící, / neví, cože je bolest... Předčasně mistrovský, / uprchne, aniž vkročil, / a vymluví se na neploleté století...“ (Holan 2000b: 113). Oproti nezkušenému básnickému mladíkovi setrvává skutečný tvůrce v jeskyni, v níž jsou ohroženy jak jeho ideály, tak jeho tvorba. Je mu dáno unést stav šílenství vyvolaný metafyzickým poznáním a básnickým talentem. Od jeskyně neuprchne, vstoupí do ní a posléze podnikne výstup z jeskyně, který pro něj znamená trpké poznání, že všechno utrpení, které prožil, je teprve křehkým počátkem hodnotné básnické činnosti: „Jeskyně slov! Jen skutečný básník / se vrací z jejího mlčení, / aby, už stár, nalezl plačící dítě, / odložené světem na její práh...“ (Holan 2000b: 113).

2.5.4 Přijetí antikizujícího a renesančně-klasicistního řádu

V Holanově tvorbě je italská cesta, v *Lemurii* zastoupená zejména cílovou stanicí San Gimignano, provázána s platónským náhledem na skutečnost a jejím prostřednictvím je reflektováno směřování jeho básnické činnosti. V průběhu cesty po Toskánsku ovlivnila Holana románská a renesanční architektura a její působení je patrné v jeho lyrice první poloviny třicátých let. Typické znaky toskánské architektury Holan přetransformoval do své vize arkadického světa, poněvadž z nich ve své poezii učinil symboly harmonie a vyrovnanosti, které překlenují neřešitelné rozpory ve vztahu k rozumu a k citu. Hmotné prvky nejen toskánských staveb proměnil Holan ve svých verších v metafory ideálů duchovních hodnot. Těmito architektonickými prvky toskánských historických staveb, které se staly součástí sémantiky Holanových veršů, jsou oblouk, jehož důležitý význam v Holanově tvorbě potvrzuje název básnické sbírky z roku 1934 *Oblouk*, klenba a sloupy, jež ve starověku převzali Římané od řeckých stavitelů.

Motiv oblouku se v Holanově tvorbě objevil ještě před zkušeností italské cesty. V neoklasicistně laděných *Listech Ábela Stacha* se pisatel fiktivních dopisů svěřuje svému příteli, že hledá kraj, v němž by se objevila obrácená duha. Tento motiv se mohl roku 1926, kdy Holan *Listy Ábela Stacha* publikoval, znamenat naději na dosažení katolické víry, o níž usiloval, poněvadž postrádal ve svém životě soulad a víra byla ve druhé polovině dvacátých let jeho téměř jediným příslibem: „Nechci Ti vypisovati ono bloudění, strašné a kruté, ono bloudění, kdy jsem marně hledal kraj, v němž se jevila duha obrácená obloukem dolů.“ (Holan 1988a: 268). V průběhu své italské pouti konané na jaře roku 1929, jejíž realizace byla důsledkem několikaletého existenciálního, tvůrčího a náboženského tápání, Holan našel krajinu, která je zdobena architekturou, jejímž dominantním prvkem jsou oblouky a klenby.

Všechny tři uvedené architektonické prvky italských památek tvoří dohromady jeden celek. Sloupy fungují jako opěrný systém nesoucí klenbu, již jsou vytvářeny části staveb mající tvar oblouku. Tyto tvary charakterizující italské stavby představují v Holanově rané lyrice jakési vzory pro výstavbu ideálního vnitřního světa promlouvajícího lyrického subjektu, jelikož harmonizují jeho niterné konflikty a podporují jej v jeho směřování k autenticitě. Holanovo nadšení pro architektonické útvary oblouku a klenby potvrzuje jeho četba Goethovy *Italské*

cesty, v níž si z pravé strany odstavce pastelkou růžové barvy zatrhl pasáž pojednávající o významu klenutí v italské architektuře. Holanovo zatržení signalizuje, že souhlasil s tím, jak typický rys italského stavitelství interpretoval Goethe. Zvýrazněnou pasáž lze považovat za jeden ze zásadních inspiračních zdrojů, z něž básník čerpal v průběhu svého psaní básnické sbírky *Oblouk* a též je možné jej pokládat za úsek textu, který osvětluje význam oblouku či klenby v Holanově poezii: „A není sporné, že ohromné překlenuté prostranství budí zvláštní pocit. Je to uzavřené nekonečno, jaksi lidštestší než hvězdnaté nebe. Nebe nás vytrhuje z nás samých, kdežto ono prostranství nás co nejmírněji vrací nám samým.“⁷⁰ (Goethe 1930a: 88). Klenba či oblouk rovněž v Holanově poezii smiřují protiklady. V Goethově pojetí prvek klenby omezuje nekonečnost, a přitom ji zachovává. Goethe přispěl k Holanovu nahlédnutí, že prostřednictvím těchto tvarů je transcendentno přenášeno do smyslově vnímatelného světa, čímž se stává člověku přístupnějším a lidská bytost pobýváním v jejich přítomnosti může snáze nacházet svou autenticitu. Oblouk je v Holanově poezii třicátých let motivem naděje a současně symbolizuje veškerou paradoxnost světa, kterou však svým tvarem současně oblouk překlenuje. Oblouk lze chápat jako tvar, který vzniká, když je horizontální linie obohacena vertikálou.

Básnickou sbírku *Vanutí* uzavírá báseň *Modlitba*, která předznamenává svými motivy básnickou sbírku *Oblouk*, jež na *Vanutí* přímo navazuje. V básni *Modlitba* prosí lyrický subjekt Boha, aby jej zprostil odpovědnosti za hřích poznání a tímto způsobem mu navrátil nevinnost prvního člověka v Ráji. Tato jeho prosba je vyjádřena motivem vanutí, poněvadž lyrický subjekt tímto procesem vyjadřuje odmítnutí podílet se na odhalování tajemství, které má zůstat nespátřeno a nedotknuto. Vyzývání vanutí v Holanově poezii lze také vyložit jako vyjádření platónského postoje ke skutečnosti, v němž převažuje odstup od smyslového poznání. Křesťanský aspekt této básně žádným způsobem nepopírá její platónské vyznění: „Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství / měl bych se okem stát / kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví – / mne nechej vát, jen vát. // Ne, nech mne,

⁷⁰ Goethe v tomto úryvku popisuje audienční síň radnice v Padově, jež na něj zapůsobila svou délkou, šířkou a výškou: „Audienční síň radnice, právem pojmenovaná Augmentativum Salone, je nejohromnější uzavřená nádoba, jakou si ani nelze představit, ba ani v nejbližší vzpomínce vyvolat. Tři sta stop dlouhá, sto stop široká a až po klenutí, kryjící ji po celé délce, sto stop vysoká. Tak jsou ti lidé zvyklí žít venku, že stavitelům bylo překlenouti celé tržiště.“ (Goethe 1930: 88).

děsím se, že k lyře tajemství / měl bych se rukou stát, / kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví – / mne nechej vát, jen vát.“ (Holan 1965a: 76). Vanutí coby metafora svobodného a rozporu nepřerušovaného toku prožívání a přemítání v *Modlitbě* plynule přechází v motiv oblouku, jímž básník, obdobně jako tomu činili renesanční benátská a toskánská architekti svými klenbami, uzavírá neomezený proud vanutí do konečného tvaru oblouku: „Kde ale v životě hledáš svou dětskou píď / a chceš se teprve stát – / mezi dva cedry touhy mé zavěs mne jako síť, / bych tě moh kolébat.“ (Holan 1965a: 76). V poslední strofě *Modlitby* se objevuje motiv pocházející ze skladeb *Triumfu smrti*, jímž je touha po návratu do dětství, které ukrývá podstatu lyrického subjektu. Ve verších *Vanutí* je tento motiv součástí obrazu ovlivněného Holanovou zkušeností italské cesty, jelikož se do něj promítají prvky italské architektury, které se však stávají součástí duševního života lyrického subjektu.

Dva exotické stromy metaforicky označené jako „cedry touhy“ mohou představovat pevné opěrné sloupy duchovního usilování o ideální hodnoty, mezi nimiž se klene oblouk závěsné sítě, který připomíná básníkovu představu obrácené duhy, k níž dospěl již roku 1926 v *Listech Ábela Stacha*, a jež odpovídá niternému prostoru, jež lyrický subjekt připravuje v sobě samém pro přijetí víry v božskou bytost. Tento oblouk znázorněný v představě sítě sice může sice připomínat propast z *Triumfu smrti*, jež měla být vyplněna v souladu s Pascalovou filosofií katolickým vyznáním, ovšem v jiném ohledu je tvar oblouku naopak opozicí vůči motivu propasti. Zatímco propast zastupuje v Holanových básnických textech konce dvacátých let prázdno, které se, pokud nebude vyplněno vírou, promění v chaos rozkládající integritu lyrického subjektu, architektonický motiv oblouku je v Holanově tvorbě na počátku třicátých let vymezeným tvarem, jemuž je vlastní řád, ať už lyrický subjekt k víře dospěje, či nikoli. Jestliže motiv propasti lyrický subjekt děsí hrozbou propadu do prázdna a rozkladem jednoty, symbol oblouku jej zklidňuje svou zřetelnou ohraničeností, do níž je ovšem skryta přesahující nehmotná skutečnost stejně jako je nekonečno přítomno v klenbách italských staveb.⁷¹ Síť, zavěšená mezi dva cedry, básníkovi ztělesňuje arkadický ideál smíření

⁷¹ V básni *Úzkost z Vanutí* prožívá lyrický subjekt stav úzkosti vyvolaný představou nekonečného a neprozkoumaného vesmíru a pochybnostmi o existenci božské bytosti, jež by za dění v kosmu nesla odpovědnost: „Co za dlouhého večera, jenž ulekl se / (neb kterak jinak chápat zatajený dech / tmy a

protikladů a ztišení vedoucích k zaujetí platónskému odstupu ke smyslově vnímatelnému světu.

Doklady působení italské architektury na Holanovu tvorbu třicátých let lze nalézt též v básnické próze *Sen* ze souboru *Kolury* napsaném roku 1932, v níž se také objevuje motiv sloupů, které symbolizují možnost duchovní opory při vztahování se k transcendentnu: „Kdopak asi první, užřev chrám, užasle sobě samému naň ukazoval? A jak bývá, kdo asi chtěl se již opřít alespoň o jeden jeho sloup, nemoha snéstí sebe, dělícího se v úžas a rozechvění?“ (Holan 2004a: 64). V tomto textu Holan vypovídá o neschopnosti člověka unést tíhu tušené transcendence, jež se ohlašuje při spatření sakrální stavby. Mluví se uklidňuje představou, že se stejně jako stavba odkazující k nehmotné existenci, může opřít o jeden z jejích sloupů, aby pod tíhou zkušenosti, která jej přesahuje, neklesl. Motiv sloupu spojuje v Holanově poezii lidskou zakořeněnost ve smyslovém světě a potřebu člověka tuto sféru přesáhnout. Stejně jako oblouk patří sloup k arkadickým motivům, jež vnášejí do života lyrického subjektu harmonii.

V první polovině třicátých let Holan pokračuje v přirovnávání výstavby duševního života člověka a jeho duchovní či umělecký vývoj ke struktuře staveb. Ve druhé polovině dvacátých let básník vyjadřoval rozpad integrity osobnosti v obraze domu, v němž je sklepení odděleno od nejvyšších pater budovy. Dům se v tomto pojetí stává nekoherentním celkem složeným z částí, které mezi sebou nemají žádnou vazbu, a stejně tak se rozpadá celistvost osobnosti člověka. Po zkušenosti italské výpravy se Holanova obraznost založená na analogiích mezi strukturou domu a výstavbou lidské duše proměňuje. Stavby, o nichž píše a které jsou obrazem psychického rozpoložení subjektů jeho děl, mají v jeho poezii první

třesení hvězd! a chvění místa v kamenech!), / co nese oblak, a co oblak nese?“ (Holan 1965: 51). Ve své metafyzické samotě a nejistotě se utěšuje apostrofou gotické klenby, kterou přirovnává k projevu soucitného anděla, jenž se ze své transcendence sklání k zemskému povrchu: „Ó klenbo, zdali anděl sehnul se tak, aby naslouchal, / zda člověk naslouchá, čím lehkost zvedal by, / ten anděl, který klíč má, aby zavíral / žluč vonnou do žádosti, klíč vazby?“ (Holan 1965: 51). Klenba ve *Vanutí* symbolizuje ideální povznesení hmoty na duchovní úroveň. Lyrický subjekt se podivuje nad stavitelským postupem, který umožňuje stavebnímu materiálu vydržet ve tvaru oblouku. Stavební postup uplatněný při vytváření gotické klenby je v závěrečné sloce usouvztažen s křesťanskou symbolikou Kristova ukřižování a s motivem odpuštění všem hříšníkům: „Anebo – jako lítost Boha, jež přezněla anděly, je, / čím zázrak složen bývá, / a jako klenba křížem uzel gótický rozvazuje – / blaženost z rozhršení pádem vstávajíc / před závoj klade dotknutí s mlčíc zpívá?“ (Holan 1965: 51). Klenba je v básni považována za zázračný architektonický prvek, který v sobě spojuje protichůdné tendence: tíhu hmoty a nemateriálnost ducha.

poloviny třicátých let podobu strukturu korespondující s italskou architekturou. V Holanově poezii, proměněné italskou zkušeností, obrazy literatury Grand Tour a myšlenkami Platónovy filosofie, začíná v této fázi vývoje vyvstávat koncepce transcendentály, jež je plně vyjádřena v básnické skladbě *První testament* psané mezi léty 1939 a 1940: „Jenomže sama země praví: / Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach, nikdy nedostaví.“ (Holan 1970: 91). Nejnižší a nejvyšší patro domu jsou nyní propojeny sloupem zhmotňujícím vertikálnost a navozujícím představu ideální celistvosti lidské osobnosti. Vertikální prvek sloupu sceluje vnitřní výstavbu duševního světa lyrického subjektu, protože představuje souvislost mezi horizontálami sklepení a vyššími patry budov. O významu vertikálního rozměru pro autenticitu lidského života se Holan dočetl v Goethově *Italské cestě*. Goethe v *Italské cestě* dospěl k tomuto názoru, když kritizoval domky, jejichž římsy visely vzhledem ke zdem našikmo. Poté vyslovil názor, že podstatu lidství a harmonii v životě člověka utváří horizontála, jež je protnuta vertikálou.⁷² Tato Goethova myšlenka zřejmě přispěla k vytvoření vize transcendentály z *Prvního testamentu*, ve kterém básník považuje vertikálu za nutný předpoklad jakéhokoli tvůrčího činu a za podmínku lidské celistvosti.⁷³

⁷² V básnické skladbě *Mědirytina* z roku 1927, v první verzi *Tance ve vyhnanství*, je v epických náznacích vyprávěn příběh chlapčova dospívání, během něhož dospívající jinoch ztrácí svou podstatu a autenticitu svého dosavadního života, když prožívá první milostnou zkušenost. Vyjádřením jeho postupného opouštění dětství a jeho narůstající neschopnosti odolávat svodům tělesnosti je obraz založený na synestezii, v němž šikmé paprsky zapadajícího slunce vytvářejí hru stínů, jíž se nechá dvanáctiletý chlapec poblouznit: „jak bych tě zřel, pěstoune barev prudkých, Vlamincku, / rej přímých štětců tvých, / na kraji léta obzor padal v paletu / stupnicí tónů kosmo kladených. // Bylo mi dvanáct let. Slunce vyhlíželo jak archiv starý / svítící pavučinou –“ (Holan 1988a: 168). Holan ještě před možností přečíst si Goethovu *Italskou cestu* v češtině prostřednictvím motivu šikmé linie zobrazil negativní proces odcizování se sobě samému. Holan stejně jako Goethe staví šikmost coby záporný jev do protikladu k horizontále a vertikále, jež jsou „kosmým“ směřováním narušovány.

⁷³ Myšlenka poskytující Holanovi inspiraci k veršům *Prvního testamentu* o důležitosti transcendentály je v *Italské cestě* součástí odstavce, v němž Goethe kritizuje nevkusné stavby spatřené v Palermu: „Jak je takový nevkus protismyslný, ukazuje se však v nejvyšším stupni v tom, že římsy malých domků visí veskrze šikmo na jednu nebo na druhou stranu, takže cit pro polohu vodorovnou a kolmou, který nás dělá lidmi a je základ vši eurytmie, je v nás trhán a mučen. A tak jsou též řady střech obroubeny hydrami a malými bustami, opičími sbory s hudebními nástroji a podobným bláznovstvím. Draci střídající se s bohy, Atlas, nesoucí místo nebeské koule vinný sud.“ (Goethe 1930a: 366) Z celého tohoto Goethově kritického pojednání si Holan růžovou pastelkou podtrhl pouze část věty, která vyjadřuje Goethův filosofický náhled na význam horizontály a vertikály v životě člověka: „cit pro polohu vodorovnou a kolmou, který nás vlastně dělá lidmi a je základ vši eurytmie“ (Goethe 1930a: 366). Při své četbě *Italské cesty* Holan vyjmul tento Goethův

Verše básně *Modlitba* nelze interpretovat pouze jako projev básnickovy snahy o konverzi ke katolickému vyznání, poněvadž její verše vypovídají rovněž o recepci klasické kultury, s jejímž starověkým odkazem se Holan setkal na území Itálie. Galmiche hovoří o tom, že v posledních verších *Modlitby* lze konstatovat prosycení antickou kulturou. V poslední sloce této básně nachází Galmiche odkaz na mytologické dětství Dia, které tento nejvyšší představitel řeckého polyteismu prožil v houpací síti zavěšené mezi datlovníkem a olivovníkem, aby spočíval v bezpečí ve středu světa:⁷⁴ „Kde ale v životě hledáš svou dětskou píd' / a chceš se teprve stát – / mezi dva cedry touhy mé zavěs mne jako síť, / bych tě moh kolébat.“ (Holan 1965a: 76). Motiv dětství je v raném období Holanovy tvorby opakovaně spojován se ztracenou podstatou lyrického subjektu a též se ztrátou životní autenticity a bezprostřednosti. Lyrický subjekt si představuje, že se stane sítí, v níž se bude skrývat božská bytost, kterou nelze pokládat výhradně za křesťansky chápaného Boha.

2.5.5 Řešení duchovní krize v podobě neoplatónské koncepce poezie

Galmiche se domnívá, že Holanova lyrika první poloviny třicátých let je prochnuta platónskou idealitou: „Nová poezie se definuje jako hledání ideálna a odehrává se v postupech, které podávají abstraktní vidění skutečnosti, která je nahlížena ne toliko jako objekty, ale spíše jako esence, téměř platónské ideje.“ (Galmiche 2012: 40). Zásadním přelomem ve vývoji Holanovy poezie se stala jeho cesta do Itálie a její následná recepce, která se odehrávala v součinnosti s působením obraznosti kulturně intertextové sítě literatury Grand Tour zastoupené zejména Goethem a s přijetím Platónovy filosofické nauky. Platónská idealita je patrná především v básnických sbírkách *Vanutí* a *Oblouk*, její ozvy je možno pozorovat rovněž ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, taktéž básnické prózy *Kolury* a *Lemurie* náleží k dílům, jež jsou výsledkem transformace snu o Arkádii do světa Platonových idejí. Pod

názor z kontextu a učinil z něj svým podtržením tezi závaznou pro svou nadcházející básnickou tvorbu.

⁷⁴ Galmiche dokládá Holanovu inspiraci řeckými mýty v *Modlitbě* citací Thibaudova výkladu řeckých bájí: „[...] eklektik Holan vsouvá do textu kulturní odkazy, zde z řecké mytologie. Tak přítomnost podivné *sítě mezi dvěma cedry touhy mé* v jedenáctém verši se vysvětluje detailem z řecké mytologie: ‚[Zeus] byl uložen do sítě zavěšené mezi Nebem a Zemí, aby unikl Kronovi požírajícímu své děti. [...] Síťka s malým Diem byla zavěšena mezi dva stromy, aby nebyl k nalezení ani na nebi, ani na zemi, ani ve vodě, ale aby zůstal ve středu světa.‘“ (Galmiche 2012: 70).

vlivem dojmů z cesty po Itálii a na základě četby Platónových textů je ve jmenovaných dílech idealizována zejména mužská tělesnost, ale harmonizující postoj lyrického subjektu zahrnuje i sexuální a erotické vztahy mezi mužem a ženou. Ve druhé polovině dvacátých let, v prvních artikulacích Holanova básnického vidění, byla tělesnost a erotičnost odkryta jako zdroj negativního hodnocení světa. Smyslnost lidského těla i milostné vztahy byly v textech *Triumfu smrti* považovány za příčiny vnitřních konfliktů lyrického subjektu a byly považovány za aspekty lidského života, které způsobují rozpad identity a ztrátu autenticity. Negativní důsledky svodů tělesnosti a erotických vztahů básník ukázal v příběhu dospívajícího chlapce, jenž z nezkušenosti vychází svodům smyslnosti vstříc a který prožívá svou první milostnou zkušenost. Ztráta panictví mu však nepřináší pocit naplnění, nýbrž mu vyjeví veškerou iluzivnost a prázdnotu touhy po tělesném splynutí a přivádí jej k hořkému bilancování, v němž svůj mladý život nahlíží coby zklamání a marnost.

V Holanově poezii první poloviny třicátých se ve srovnání s texty *Triumfu smrti* odehrává prudká změna. Postoje lyrického subjektu sbírky *Vanutí* vycházejí ze zkušenosti zklamání z jevového světa, jež je navracejícím se tématem básní *Triumfu smrti*. Dospívající jinoch v nich nedokázal odolat lákání smyslového světa, které jej přivedlo do zoufalého stavu. Lyrický subjekt básně *Strpení* ze sbírky *Vanutí* je již znalý toho, že svody smyslové skutečnosti, třebaže působí jakkoli lákavě, je třeba platónsky odmítnout: „V temnotách děje, který květu odvykl a plodem dosud není, / na slastné vnuknutí mám němé odepření.“ (Holan 1965: 66). O odstupu vůči tělesnému a erotickému pojednává Platónův dialog *Faidros*. Řecký filosof v něm radí zamilovanému, aby dokázal odolat kráse těla milované bytosti a ubránil se tímto způsobem úpadku své duše. Motivy čekání, trpělivosti, odmítnutí odhalit tajemství poukazují k Holanovu novému uměleckému programu založenému na Platónově filosofii.

Holanovým východiskem z duchovní krize konce dvacátých let se stává platónský pohled na krásu mužského těla, jímž byl ovlivněn ve svém cestopisu též Goethe a který je příznačný pro většinu uměleckých děl reflektujících téma italské cesty. Goethe, jenž se zamilovával pouze do osob ženského pohlaví, byl přesto zaujat pohledem na koupající se nahé mladé muže na břehu moře. Holan do své tvorby také přejal homoerotickou perspektivu, aniž by se přitažlivost ke stejnému

pohlaví projevovala v jeho reálném životě. Homoerotický pohled na mužské tělo totiž dovoloval básníkovi zaujmout estetizující distanci vůči kráse lidského těla a jejím prostřednictvím dokázal autor překonat ambivalentní napětí vzbuzované pohledem na nahotu těla ženského, která byla v jeho poezii do třicátých let ztotožňována se sexualitou, svodem a zlem, a zabraňovala básníkovi dospět k duchovní kontemplaci krásy o sobě samé. Naopak platónské nazírání na mužskou nahotu pro Holana znamenalo objev nepodmíněnosti či bezúčelnosti krásy, protože v něm není přítomen okamžik svodu. Homoerotická perspektiva přivedla básníka ke katarzi tělesnosti, jelikož se v ní krása těla ukazuje jako svébytný znak duchovní existence člověka.

Básnická próza *Romanée z Kolur* dokládá jednak Holanovu recepci homoerotického okouzlení mužskou krásou a současně potvrzuje, že básník četl Goethovu *Italskou cestu* již roku 1930 nedlouho po svém návratu z vlastní italské pouti a že se jí krátce po přečtení nechal inspirovat ke své tvorbě. V Goethově *Italské cestě* jej zaujala pasáž o koupání nahých mužů při mořském břehu natolik, že si ji podtrhl a roku 1932 dokonce vytvořil text, který rozvíjí motivy tohoto úryvku přečteného v Goethově cestopisu: „Pojďme na slunce! řekl mi hoch, i vyšli jsme ze světnice, kde se ostatně metlo. / Osedlali jsme koně a oba, nazí a s prsteny na rukách, můžeme vyrazit. Zatoulali jsme se daleko přes pobřeží. Byl to jinoch spanilý, se spánky a čelem nesmrtelně dychtícími do vln větru a dál. Díím mu: ‚Protože se jmenuješ Alexander, odskočím si na pohár vína!‘ / ‚Kdy přijdeš?‘ / ‚Až se vrátíš!‘ / ‚Odkud?‘ / I poznal jsem, zklamán, že není Alexandrem. A kdož ví, jak a kdy jsem se vrátil do světnice, v níž už je zameteno.“ (Holan 2004a: 46). V tomto textu pojednávajícím o milostném sblížení s mladým jinochem v arkadickém prostředí se Holan navrácí ke Goethově *Italské cestě*, v níž si přečetl o urostlém nahém hochovi jedoucím na koni po mořském břehu. Podstatné je, že se vypravěč sám vžívá do role jednoho z mladých mužů, kteří se nazí projíždějí na koni, poněvadž se tímto způsobem autorský subjekt identifikuje s postavou patřící do arkadického prostředí. Nejen v *Kolurách*, ale též ve verších básnických sbírek *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš...* navazuje Holan na pasáž o koupajících se jinoších, jejímž autorem je Goethe. Holan svou zkušenost cesty do Itálie ve své tvorbě nazíral prizmatem Goethovy *Italské cesty*.

Jedny z takových veršů inspirovaných Goethovým cestopisem jsou obsaženy v básni nazvané *Na břehu moře* pocházející z *Vanutí*.⁷⁵ Báseň *Na břehu moře* představuje naprostý protiklad vůči sémantice *Tance ve vyhnanství*, v níž se negativní vztah lyrického subjektu k sobě samému i ke světu odvíjí od okamžiku erotického probuzení a ztráty panictví, poněvadž tělo jinocha je v ní očištěno a lyrickým subjektem oslavováno pro svou krásu a neposkvrněnou nevinnost: „v pomalém dni, jenž přízeň slunce svlék – – / (a přece, slyš, samota jmenuje zde chybu tvou, / jak prudce žádá slávu jedné z vzpomínek!) / jak prudce vynořil se tenkrát pojednou // ze trávy hodin nahý hoch, jak těžce klesly / mu paže v zlata líná, / jak nohy jeho (srdce mé se chví) / jako dva statní muži nesly / na prohnuté větvi klína / netknutý hrozen pohlaví!“ (Holan 1965: 64). Lyrický subjekt této básně je uhranut zjevením krásy v podobě nahého jinocha, ale přesto zachovává vůči jeho půvabům odstup, který umožňuje tělesné kráse hochu, aby se plně projevila, a jeho pohled žádným způsobem nenarušuje chlapcovu nevinnost. Básník dospěl od tohoto obdivu k čistotě chlapeckého těla k adorování ženského panenského těla, které se stalo symbolem ideality a čistoty v jeho poezii. Téma panictví i panenství je ve třicátých letech součástí Holanova básnického programu idealizace tělesného založeného na Platónově filosofii. Ve *Vanutí* se Holan nevěnuje jen tématu neposkvrněnosti chlapců, ale je v něm obsažena také báseň, již Holana nazval

⁷⁵ Další takovou básní je například *U Tyrhénského moře z Vanutí*, v jejíž poslední sloce je přítomen motiv jinocha a námět osvobozené smyslů, jíž v lyrickém subjektu jinoch probudil: „Světlice, práh a za ním nedoufání – / a vlna pojednou, za vlnou čísi hlas: // po mušli ve dlaních, kanulo dvakrát moře z nich, / hoch (Zglu Chettino). / Jako by roztrh smích, / pohár a víno.“ (Holan 1965: 52). K tomuto typu básní patří rovněž *Jinoch v mořské koupeli z Oblouku* a motiv jinošství je přítomný také v básnické sbírce *Kamení, přicházíš...* v básních *Jinoch s plánem malého chrámu* a *Tančící jinoch*. V básni *Tančící jinoch* se opět projevuje básníkovy znalosti dialogu *Faidros* od Platóna. Její verše jsou inspirovány Platónovými filosofickými úvahami o kráse a lásce ke stejnému pohlaví, jež mohou zamilovaného zavést k poznání světa idejí, pokud zamilovaný muž nebude naslouchat pouze své vášni. Objevují se v ní témata a motivy zřetelně odkazující k dialogu *Faidros*, k nimž je možné zahrnout téma krásy a motiv Eróta. V této básni tančí jinoch natolik svůdně, že lyrický subjekt, jeho ctitel, neodolá a chce se jej dotknout. Krásný mladý muž reaguje na tento pokus obranou, při níž svého obdivovatele bodne. Tento odmítavý výpad je v básni představen jako hájení krásy. V poslední sloce lyrický subjekt vyslovuje vděčnost objektu své touhy, protože jen jeho reakce mu pomohla neztratit sebe sama a schopnost nazírat duchovnost krásy: „Něho, kladně vzdorovitá, / stude, ztajen, patrný! / Hrdlo elegie svítá, / vracejíc zpěv Eróta a roucho na trny. // Po úvodní osten bráně / krásu, bodneš. Ztrácím. Ne. / Nalézám jen sebe v ráně, / ale čím by byla nejistota beze mne?“ (Holan 1965: 140).

Panna a která je první z cyklu básní, jež v průběhu své tvorby tomuto námětu věnoval.⁷⁶

Nahý chlapec se v obrazu básně *Na břehu moře* vynořil před zraky pozorujícího lyrického subjektu z trávy. Holan v této básně pracuje s námětem obrazu *Zrození Venuše* od novoplatonismem ovlivněného Sandra Botticelliho, ovšem básník zrozenou bohyni lásky nahradil dospívajícím nevinným chlapcem, čímž jeho charakter identifikoval s vlastnostmi Venuše. Krása nahého chlapce vyvolává rozechvění a lásku také v lyrickém subjektu básně *Jinoch v mořské koupeli z Oblouku*, ve které jsou aluze na Botticelliho *Zrození Venuše* a ztotožnění panice s bohem lásky ještě více průkazné, jelikož mladý muž spočívá stejně jako Venuše v lastuře plovoucí po mořské hladině: „V perlově zmařitelné míse vlnobití, / kde plný plod tvůj v list pohybu vzrost, / jsi chutnání, nesené leskem pití / v nejtíši přívlastek a působnost. // Méně dbající vlna bere do počátku / tvou líc, již odhaluje vrcholíc, / a předává se pažím, bokům (také mému zmatku, / v němž dech se zdráhá beznávrtně vstříc). // Mizíš a jsi. Mizíš a popíráš, když vracím si ti / přeněžným dotknutím utkvění jistoty – – / Kdo něžný přízrak jal, zmítá se v kruté síti. / Krutost. – Však teprve tehdy cítím: Tys to, ty!“ (Holan 1965: 109). Také tuto báseň lze ve vývoji Holanovy rané poezie považovat za přelomovou, poněvadž kontrastuje s texty *Triumfu smrti*. Jestliže lyrický subjekt *Tance ve vyhnanství* odmítal zasazení člověka do smyslového světa, v básni *Jinoch v mořské koupeli* se lyrický subjekt opájí počitky, jež mu jeho smysly přinášejí, a tato zkušenost v něm nevyvolává zklamání, ani pocit zmaru, a především mu nezpůsobuje odcizení vůči sobě samému. V souvislosti se spatřenou krásou hovoří o chuti, žízni a soustřeďuje se na

⁷⁶ V básni *Panna z Vanutí* lyrický subjekt sice vyslovuje svůj obdiv vůči tělesné i duchovní krásě panenské dívky, ovšem na rozdíl od básní opěvujících panického jinocha obsahuje tato báseň moment negativního zvratu, v němž dívka o své panenství přichází a ztrácí tímto způsobem svou dosavadní čistou krásu a stejně jako chlapec z *Triumfu smrti* prožívající své erotické probuzení přichází o svou identitu: „Bázlivě srozumitelná v ten čas, kdy změna anděla / jde v podobu okrajem samoty a těla, / na bocích slavnostní a nadry nesmělá / do bdění plakalas a do snu smích jsi bděla. // Tvá chůze byla jménem tvým, věrná a lstivá k nádheře, / prsteny vzdalujíc i slib – – až jedenkrát / s hedvábím lůny na očích, před uhádl tě v hře! / Měl víno v ústech, řeku v údolí, měl hrad.“ (Holan 1965: 63). Rozdíl mezi básněmi o panictví a o panenství dokládá neschopnost lyrického subjektu vnímat ženskou krásu jako autonomní znak krásy o sobě samé, zatímco v případě homoeroticky nazírané krásy mužského těla není nedotknutelnost jejich těla i duše popřena. Toto zjištění však nevyvrací návaznost básnických skladeb pojednávajících o oslnivé krásě panenských dívek, k nimž náleží *Tereška Planetová*, *Óda na radost* a i některé obrazy z básně *Zuzana v lázni*, na homoeroticky zabarvené verše uctívající nevinnost jinochů.

mořské vlny, které se dotýkají zjevivšího se jinocha. V závěru básně nadšení lyrického subjektu graduje zvoláním, ve kterém oslovuje sebe sama, jako by znovu objevil svou podstatu, jež mu byla vlastní v jinošských letech. Nemožnost přiblížit se k přízračnému zjevení mladého muže vyhodnocuje sice nejprve jako bolestnou zkušenost, ovšem vzápětí poznává, že platónský odstup od těla milovaného zachraňuje jeho identitu.

Básně *Na břehu moře* a *Jinoch v mořské koupeli* rozvíjejí motiv vynoření z Botticelliho obrazu *Zrození Venuše*, který jak v Holanových básních, tak na Botticelliho výtvarném díle odpovídá motivu výstupu z platónské jeskyně. Nahota Venuše i nahota jinochů symbolizuje duchovno a odkazuje k nesmrtelnosti lidské duše. Prostřednictvím metafory sklepení Holan vyjádřil roku 1928 téma rozpadu soudržnosti osobnosti, ve *Vanutí* a *Oblouku* je tato diskontinuita překonána výstupem po vertikále nahoru. Uctíváním ideálu krásného nahého panice dospívá lyrický subjekt Holanových veršů z první poloviny třicátých let k integritě.

Proměněný básníkův náhled na milostný vztah mezi mužem a ženou dokládá báseň *Píseň milenky* z *Vanutí*. Tělesné splnutí muže a ženy není v tomto textu příčinou negativního hodnocení světa jako je tomu v *Triumfu smrti*, třebaže závěr básně odkrývá odcizení mezi milenci po skončení milostného aktu: „Zvěř hledala se v našich pohybech a opony – – / Čím jsem ti přítomna, / že už mi jenom nasloucháš jako závěsu Dodony, / v který jsem složena?“ (Holan 1965: 65). První tři sloky básně opěvují tělesné aspekty erotického vztahu mezi mužem a ženou. Básník k tomuto kladnému náhledu na projevy lidské tělesnosti dospívá opět na základě odstupů, jelikož lyrickému subjektu přisoudil ženský hlas. Průběh tělesného spojení je nahlížen z perspektivy milenky: „Splav lůny rozšuměl se louce mraků / a mám tě milovat. / V sadařství těla svého studen ze zázraku / cítím tě tiše vát. // A někde uprostřed mne poznáváš jak okraj studně / a někde při kraji / obraz tvé krve tone ve mně vzestupně a bludně. / K tobě se vzdaluji. // Jediní nebo sami? Tmu jednu ležíme, / dvě noci šli jsme sem. / Není jich počet! Jsou jen mramory, zde ňadra, nohy mé; / nad nimi ty: křik ptáka nad městem.“ (Holan 1965: 65). V *Triumfu smrti* první erotická zkušenost přetrhla spojení mladíka se smyslově vnímatelným světem. V *Tanci ve vyhnanství* se mladík pohybuje vyvržen z dosud známého světa, protože ten se pro něj v důsledku poznání sexuality mění v cizí prostor, ve kterém marně hledá harmonický postoj k hmotnému. V *Písni milenky* se lidská tělesnost

proměňuje v nehmotnou skutečnost působením erotické touhy, která nevytváří jen spojení mezi milenci, ale spojuje milujícího s celým okolním světem. V této básni prožitek tělesné lásky zasazuje lidskou bytost do jevového světa a utváří její harmonické propojení s krajinou, jež ji obklopuje. Metafory prvního verše „splav lůny“ a „louka mraků“ signalizují sblížení země a nebe, které předznamenává milostný akt: „Splav lůny rozšuměl se v louce mraků / a mám tě milovat.“ (Holan 1965: 65). V milenině vnímání splývá „křik ptáka nad městem“ (Holan 1965: 65) s přítomností muže. Tělo muže proměňuje jeho erotická touha v nehmotné vanutí, jehož dotyk milenka vnímá: „cítím tě tiše vát“ (Holan 1965: 65). Milostný akt prohlubuje zasazení milenců do přítomného okamžiku, v němž jsou navázáni na svou tělesnost, která popírá počitatelnost hmotného světa, a proto se mu začíná vymykat: „dvě noci šli jsme sem. / Není jich počet! Jsou jen mramory, zde ňadra, nohy mé;“ (Holan 1965: 65).

Holan v lyrice první poloviny třicátých let objevil netělesnost tělesné lásky, na niž naráží Octavio Paz při svých interpretacích milostné poezie mexické barokní spisovatelky Juany Inés de la Cruz. Jeho slova korespondují i s obsahem Holanovy básně *Píseň milenky*: „Nic není méně tělesné než tělesná kopulace: propojená těla se stávají řekou vjemů, které se rozplývají a mizejí.“ (Paz 2004: 410). V průběhu milostného aktu je navázáno souladné spojení s okolním světem, jež po jeho ukončení vyprchává. Erotická touha se v podobě vanutí milenky dotkne a zase stejně jako vítr odplyne. Holan ve *Vanutí* dospěl k metafoře vanutí větru, již lze v některých básních této sbírky ztotožnit s obrazným pojmenováním erotické touhy. Vanutí větru je stejně jako touha nehmotné, ovšem působení větru i přitažlivosti je viditelné ve hmotném světě.

Metaforou vanutí větru pojmenovává Holan v básni *Jaro na Jestřebí* svůj nový básnický program: „V blaženost urouhán, milosrdenstvím znící / a do slávy se koře / jde vítr, pohřbívající / smrtelnost jarní bouře.“ (Holan 1965: 45). Veršem obsahujícím paradox pohřbívání smrtelnosti jarní bouře je vyjádřen přerod Holanovy poezie, která se má na počátku třicátých let svým básnickým jazykem podílet na zduchovňování vnímaného světa a jejíž verše mají být schopné vyjádřit duchovní esenci hmotné skutečnosti. Znakem Holanova básnického směřování se měla stát neslužebnost. Jeho poezie neměla být omezována praktickými ohledy a měla se vyznačovat stejnou bezúčelností a svobodou jaké jsou vlastní vanutí větru:

„Sklonění jeho vůně naše ústa hostí. / Kdo vzpřímen nechutnal / pokoru z neslužebnosti, / když vítr v dálky vál?“ (Holan 1965: 45). Holan v této básni píše o pokorném přijímání vanutí znázorňujícího duchovnem prodchnutou „řeku vjemů“, jejíž tok lidská bytost nedokáže ovlivnit, ale jíž může zaznamenávat. V básni autor uvádí příklad projevu nehmotného vanutí ve smyslovém světě. Představuje jej symbol osiky, na jejíchž listech se vanutí zřetelně projevuje, jelikož i nepatrný vánek její korunu rozechvěje a protože ve srovnání s jinými stromy trvá déle, než se pohyb v její koruně utiší, když již vanutí odeznělo: „Viz: osika. A zítra: banánový list! / Dotknutí, opouštění: / Anebo: věž a lampa. Básník bude čist / z plamene pohnutého k snění / pokyn do kajícnosti v slávě zrcadlení.“ (Holan 1965: 45). Také větrem rozpořýbovaný plamínek lampy v básnickově pracovně symbolizuje smyslově uchopitelný jev, jehož pohyb je ovlivněn nehmotným vanutím. Z tohoto prolnutí duchovního a materiálního, které lyrický subjekt básně chápe jako projev milosrdenství či slitování, má básník čerpat inspiraci pro svou nově vznikající poezii a jím má být formován jeho básnický jazyk.

Koncepce básnického jazyka Holanovy lyriky zejména první poloviny třicátých let vychází ze vztahu mezi konkrétním a abstraktním a z toho, jak se tyto dva póly skutečnosti proplétají. Napětí mezi hmotným a duchovním se stává zdrojem antitezí, paradoxů a oxymoronů Holanovy tvorby. Holan naplnil svůj básnický program formulovaný ve verších básnické sbírky *Vanutí* rozpracováním metody abstrakce, jež hmotnou skutečnost znázorněnou ve verších zduchovňuje. Smysly uchopitelná realita je ve *Vanutí*, *Oblouku* a částečně též v *Kameni*, *přicházíš...* proměňována v duchovní skutečnost prostřednictvím abstraktivizující destilace. Básník ve verších těchto básnických sbírek oslabuje konkrétní význam slov a autosémantické slovní druhy pozbývají své plnovýznamovosti, aby se mohl soustředit na nezjevné a skryté vztahy mezi předměty a jevy. Plnovýznamovost je přisouzena předložkám, čímž básník zdůrazňuje směrového určení pohybu a jeho jazyk se tímto způsobem stává odrazem nehmotného procesu vanutí. Holan ve své lyrice třicátých let záměrně deformuje valence sloves, aby jeho poezie byla schopna vztahovat se k transcendenci, což by básnický jazyk respektující kodifikovaná pravidla neumožňoval.⁷⁷ K odhmotňování smyslové reality v Holanově poezii

⁷⁷ V Holanově poezii třicátých let je narušována predikativní síla sloves. Slovesa bezpředmětná se mění na předmětná a naopak předmětná slovesa se stávají bezpředmětnými. Dokladem prvního typu

přispívá také lexikální negace, jež je výrazem postoje lyrického subjektu založenému na odstupu vůči smyslové skutečnosti, který mu umožňuje, aby nazřel její duchovní podstatu.

Holanova metoda abstrakce projevující se v básnickém jazyce i v sémantice lyriky třicátých let byla vytvořena na základě recepce Platónovy filosofie. Stejně jako v Platónově dialogu *Faidros* je výchozím bodem abstrakce v Holanově poezii smyslová skutečnost, jejíž materiálnost je následně překročena. Blažiček se domnívá, že v Holanových básních z tohoto období jevová skutečnost nese abstraktní významy: „Navenek se báseň pohybuje v oblasti jevové skutečnosti, která je však nositelem abstraktních významů, prostředníkem abstraktního smyslu.“ (Blažiček 2011: 15). V Platónově uvažování i v Holanově filosofii je krása hmotného světa obdivována proto, že je poukazem k pravému duchovnímu světu. Ovšem zatímco se Platón odpoutává od hmotného světa při výstupu ke skutečným uchopitelným pouze rozumem, které jsou netělesné, věčné a nerozporné, lyrický subjekt Holanových veršů se k vnímanému světu navrácí zpět, poněvadž cílem Holanovy lyriky první poloviny třicátých let je harmonizace vztahu ke smyslově vnímatelnému. Holan užitím metody abstrakce idealizuje hmotnou skutečnost, která se stává pro lyrický subjekt přijatelnou. Hmotná rovina skutečnosti není v Holanově lyrice ve srovnání s Platónovými dialogy *Faidros*, *Ústava* a *Symposion* výhradně odrazovým bodem ke kontemplaci světa ideálních, netělesných jsoucn, protože básník se k materiální rovině znovu navrácí. Vztah mezi smyslovým a duchovním je v Holanových básních obousměrný, jelikož lyrický subjekt se k němu v jeho idealizované či zduchovněné podobě pokouší přimknout. Přestože se Holanova metoda abstrakce od tohoto postupu užitého rovněž v Platónově výstupu ke světu idejí odlišuje, je filosofie tohoto řeckého učence pro výstavbu Holanovy rané poezie nepostradatelná. Bez platónského náhledu na krásu lidského těla a bez Platónova podobenství o výstupu z jeskyně klamavého smyslového poznání k nazírání skutečných nehmotných jsoucn by Holan nedospěl ke smírnému hodnocení tělesnosti a erotické lásky.

slovesných deformací jsou například vazby *mlčet něco*, *blednout někam*. Příkladem druhého typu slovesných deformací jsou slovesa *nedoufat* a *nedůvěřovat* bez svého obvyklého předmětného určení.

Duchovní rovinu, která je nedostupná smyslovému poznání, přestože z ní vychází, vytvořil Holan například v básních *Plavý náměsíčný*, *Očekávání milenčino* a *Na břehu moře* pocházejících z *Vanutí*. Metodou abstrakce je řízena i kompozice těchto básní. Postup od smyslového k nehmotnému graduje v momentu, kdy je jevová realita transformována na transcendentní skutečnost nazíratelnou pouze rozumem. Ve všech jmenovaných básních autor překračuje materiální povahu skutečnosti užitím lexikální negace a odkazem na pohyb po vertikále směrem nahoru. V básni *Náměsíčný* se lyrický subjekt vztahuje ke jménu, které ve hmotném světě neexistuje zřejmě proto, že pojmenovává ideální skutečnost, a slyší znít neslyšený tón vyjadřující harmonii duchovního světa: „Můj bože, to je chvíle ta, / kdy za nějakým jménem jdu / které se nejmenuje. // Hluboký a něžný tón, který je vyšší než / obličej rukou zastíněný. / Můj Bože, to je chvíle ta, / kdy zpívá za zpěvem / tón neslyšený“ (Holan 1965: 44). Báseň *Očekávání milenčino* obsahuje paradox, kterým je dosaženo zduchovnění objektu přírodního světa. Její poslední strofa vypovídá o nejkošatějších stromech, které ovšem není možno spatřit: „v aleji přísné, kde strach k žalu mohutněl, / kde pojednou své ruce zřela v uzel vzlyku svázané, / kde každý příští strom vždy o list více měl, / takže ty nejkošatější byly ty nezřené?“ (Holan 1965: 50). V závěru básně *Na břehu moře* je osvětlena idealita nahého jinocha veršem obsahujícím lexikální negaci: „jako nohy jeho (srdce mé se chví) / jako dva statní muži nesly / na prohnuté větvi klína / netknutý hrozen pohlaví!“ (Holan 1965: 65).

Holanovo experimentování s abstrakcí neustalo ani na začátku druhé poloviny třicátých let v básnické sbírce *Kameni, přicházíš...* vydané roku 1937, přestože do veršů tohoto díla začala pronikat napjatá společenská a politická situace v básních, jež Holan považoval za služebné.⁷⁸ Výrazem Holanova pokračujícího usouvztažňování konkrétního a abstraktního je báseň *Antaios*. O povaze tohoto boha řecké mytologie, který byl neohrožitelný, pokud se dotýkal země, četl Holan na počátku třicátých let v Goethově *Italské cestě*. Pasáž tomuto námětu věnovanou si zatrhl růžovou pastelkou, protože Goetha pro jeho harmonický přístup k životu považoval Holan za svůj vzor a Goethe se ve svém cestopisu s tímto bohem

⁷⁸ Ke služebným básním reagujícím na aktuální politickou situaci náleží například *Památce Reného Crevela*, *Smrt Larisy Reisnerové*, *K. H. M.*, *Sousedé*, *Madrid* či *Evropa 1936*.

ztotožnil.⁷⁹ Ve srovnání se sémantikou básnických sbírek *Vanutí* a *Oblouk*, je v básni *Antaios* kladen důraz spíše na materiální rovinu, od níž se postup abstrakce odvíjí, poněvadž hmota obsahuje potenci ke zduchovnění: „Když krásku uhnět palec snů a v poupata / ji budí, údiv smí tu / zřít, nejvonněj že ze soch stoupá ta, / v níž nejvíc hlíny mýtů. // Opadávajíc v nahost pod svým věncovím / Pýthia sije temně / výroky božské, božské, ano, vím, / z par země však, z par země.“ (Holan 1965: 115). Duchovní povaha, již v básni symbolizuje vzestup neviditelné vůně, je vlastní soše, v níž je obsaženo nejvíce „hlíny mýtů“. Tento oxymoron vyjadřuje propletení hmotného a duchovního. Ve druhé sloce je původ božských výroků spatřován ve stoupajících parách vycházejících z půdy. Ani tento náhled na hmotnou skutečnost není v rozporu s Platónovou filosofií, poněvadž ve svém dialogu *Timaios* vyslovil názor, že látka je nadána formami, které participují na idejích.

Básnický postup zabstraktňování začal Holan ve své tvorbě uplatňovat již při psaní druhé verze básně *Mědirytina*, kterou nazval *Tanec ve vyhnanství* a jež se stala první skladbou prvního vydání *Triumfu smrti*. Posun k zabstraktnění a náznaku mezi *Mědirytinou* a *Tancem ve vyhnanství* z roku 1930 vyplývá ze stylistické analýzy jejich textových verzí. „Příboj hladin“ (Holan 1988a: 169) z *Mědirytiny* byl v *Tanci ve vyhnanství* nahrazen abstraktnějším spojením slov „stříbro hladin“ (Holan 1988a: 45). Obdobným dokladem Holanova směřování k abstraktivizující destilaci je obměna motivu tmy z verše „na zámku uzavře tě ve tmou komnaty“ (Holan 1988a: 170) v motiv pověsti ve verši „na zámku uzavře tě v pověst komnaty“ (Holan 1988a: 46). Mezi verzemi jmenovaných básní lze pozorovat tendenci ke ztišení, která se souvisí s eliminací poetistických nápodob, ale současně také se zduchovňováním významu obrazů. Verš z *Mědirytiny* obsahující zvolání „několik terakot a transparenty nové!“ (Holan 1988a: 168) byl eliminován a v *Tanci ve vyhnanství* se namísto něj objevila část verše: „zmlkla píš'ala“ (Holan 1988a: 44).⁸⁰ Paralelně s počátky rozvíjení metody abstrakce lze mezi *Mědirytinou* a

⁷⁹ Úsek, který si Holan v Goethově *Italské cestě* označil, zní: „Připadám si jako Antaios, jenž se cítí vždy nově posílen, čím prudčeji jest uveden do styku se svou matkou Zemí.“ (Goethe 1930a: 159).

⁸⁰ Nelze proto souhlasit s Papouškovým názorem, který v kapitole své studie *Dotek nicoty a rozprava o ohrožené jedinečnosti člověka* věnované vývoji české poezie mezi léty 1929-1930 tvrdí o Holanových básních z *Triumfu smrti* vydaném roku 1930, že v nich vítězí materiálně: „Básnický subjekt se u Holana jakoby prodírá matérií světa i matérií slov. Slova tu reprezentují hmotu a hmotnost.“ (Papoušek 2014: 158). K této své interpretaci dospěl Papoušek na základě omylu,

Tancem ve vyhnanství sledovat nabývání tragického tónu,⁸¹ které je projevem básnickovy existenciální sebereflexe, na jejímž podkladě dochází básník k přehodnocení své tvůrčí metody a následně k posílení postupu abstrakce v lyrických sbírkách první poloviny třicátých let. Ve *Vanutí* a *Oblouku* sémantické posuny mezi verzemi *Mědirytiny* a *Tance ve vyhnanství* představují básníkem reflektovaná témata a stávají se součástí programu jeho básnického usilování, které se projevuje abstraktností básnického jazyka a jeho metapoetickým charakterem. V básnické sbírce *Triumf smrti* z roku 1930 se lyrický subjekt potýkal s rozporem mezi tělem a duší, který se ve *Vanutí* a *Oblouku* autor pokouší překonat přijetím impulsů z Platónovy filosofie.

Podle svého básnického programu z první poloviny třicátých let Holan roku 1936 přepracoval celou básnickou sbírku *Triumf smrti*. Mezi jeho první a druhou verzí dochází k zabstraktnění veršů podle vzoru básní *Vanutí* a *Oblouku*. Například verše první verze *Zmizelé katedrály*, v nichž je artikulováno zoufalství lyrického subjektu způsobené uplýváním času, „bez věcí odpočítávají / čas hloubky propastí, / sloupkové hodiny znají / tik-tak té marnosti“ (Holan 1988a: 55), jsou v její druhé verzi nahrazeny metapoetickými verši, v nichž se namísto tikotu hodin ozývají slova, jejichž význam touží lyrický subjekt zaslechnout: „kdos jiný sliby střese... / Hlouček nějakých slov / příběhne... Skryjeme se, / slyšet, co říkají –“ (Holan 1988a: 143). Mezi první a druhou verzí *Triumfu smrti* narůstá reflexivita a sebekritičnost mluvčího básní. Prizmatem nového básnického programu jsou

poněvadž nereflektoval existenci tří verzí básnické sbírky *Triumf smrti*. Svůj názor dokládá verši ze skladby *Mladost*, což je však poslední, třetí verze básně *Tanec ve vyhnanství*, která byla přepracována na konci čtyřicátých let a v níž skutečně vítězí materialista nad duchovnem. Ovšem v Holanově poezii třicátých let tomu tak ještě není. V *Triumfu smrti* z roku 1930 začíná básníkův boj o duchovno chápané v platónském smyslu a teprve nastává období zduchovňování hmotného, na němž je založena Holanova lyrika první poloviny třicátých let. Čtenář studie je odkázán na chybný zdroj citovaných veršů. Jejich znění si má ověřit v *Triumfu smrti* z roku 1930 publikovaném v Edici Philobiblon. V tomto vydání se však skladba pod názvem *Mladost* nevyskytuje. Papoušek cituje jako doklad svých tvrzení o Holanově poezii z roku 1930 verše, které jsou součástí skladby vydané až roku 1948: „Jsou léta jako pěst... Pod starším prstem jejich / máloco uhněteš / z hlíny výčitek v dějích, / jež zoufaly a jež // jsi nepřemoh v údivem láskyplně dotýkanou skutečnost světél, stínů...“ (Holan 1965: 15).

⁸¹ Jestliže v *Mědirytině* je lyrický subjekt „božsky podveden“ (Holan 1988a: 171), v *Tanci ve vyhnanství* byl zrazen „karbanem rozkoše“ (Holan 1988a: 48). Pokud se roku 1927 vztahuje lyrický subjekt ke křesťanskému Bohu ve verších „čas od času až k přístavišti dovlní se hořké pašije / dvacáté páté opus, Bože, stvořen rukou tvojí“ (Holan 1988a: 174), roku 1930 již ve svém životě nespaturuje žádnou naději, jelikož motiv Boha je substituován motivem hrobu: „čas od času až k přístavišti dovlní se hořké pašije, / hrob slzou odměřují“ (Holan 1988a: 51).

usvědčovány omyly lyrického subjektu z textů publikovaných roku 1930, jichž se dopustil sveden tělesností a smyslovou realitou. Verše *Triumfu smrti* z roku 1936 odkrývají iluzivnost poznání lyrického subjektu z první verze této básnické sbírky a tímto kritickým náhledem se přimykají k hodnověrnějšímu hodnocení skutečnosti založenému na platónské koncepci říše idejí odpovídající pravému poznání, jehož se Holan snažil dosáhnout ve *Vanutí* a *Oblouku*.⁸²

⁸² V první verzi *Moudrosti léta* vzpomíná lyrický subjekt na svá jinošská léta a měsíc přirovnává ke stříbrné medaili: „byly tu pěkné večery, / tu stará stříbrná medaile měsíce svítila do hlubin, / tu chlapec lásku hledával, kde kvetly dřišťály“ (Holan 1988a: 64). V *Moudrosti léta*, která byla roku 1936 přepracována, je lákavá barva medaile z přirovnání eliminována a je odkryta pravá povaha chlapecky mylné představy: „byly tu pěkné večery, / tu stará otřelá medaile měsíce svítila do hlubin, / tu chlapec lásku hledával, kde kvetly dřišťály“ (Holan 1988a: 127). Verze druhého a třetího vydání *Triumfu smrti* vykazují nárůst negativity, který je na konci čtyřicátých let, kdy Holan tuto sbírku naposledy přepracoval, důsledkem zhroucení platónsky pojaté metody abstrakce. Chlapec v poslední verzi *Moudrosti léta* z roku 1948 nazvané *Neotvírej se, Sezame...!* nehledá lásku chápanou v souladu s Platonovou filosofií, nýbrž pouhý impuls ke vzrušení těla: „byly tu kruté večery, / tu stará otřelá medaile měsíce svítila do hlubin, / tu chlapec důlek hledával, on nemrava, on prý...“ (Holan 1965: 16).

2.6 Posuny v Holanově rané poetice na přelomu dvacátých a třicátých let

Na počátku Holanovy básnické činnosti se v jeho uvažování o umění odehrálo mnoho změn, které souvisely s vystaváním jeho individuálního kódu a s vymezováním se vůči determinujícím vlivům, jež nebyly v souladu s jeho básnickým naladěním. Holanův svébytný způsob psaní byl nejdříve zahalen dobovými uměleckými tendencemi a kulturní situací dvacátých let dvacátého století. Moderna se v tomto období vyznačovala důrazem na proplétání estetiky, etiky a religiozity. Všechny tři jmenované dimenze byly zastoupeny v Holanově rané tvorbě a zůstaly její součástí po celé trvání jeho tvůrčí činnosti, ovšem v průběhu vývoje básnickovy poezie se důrazy na tyto rozměry různě přesunovaly a proměňovaly. Religiózní a etický rozměr byl ve verších *Blouznivého vějíře* reprezentován náboženskými motivy katolického vyznání, které však byly téměř k nerozeznání prolntuty s estetickou rovinou poetistických nápodob. Současně jsou ale v Holanově první básnické sbírce naznačeny existenciální rozpory, které zůstanou trvalou součástí jeho poezie. Existenciální témata *Blouznivého vějíře* odporují avantgardnímu ponoření do estetična a jsou v něm spíše navázána na katolický důraz na religiózní a etická paradigmatata.

Z polemiky mezi sbírkou *Blouznivý vějíř* a *Listy Ábela Stacha* však vyplývá, že básnickovo tvůrčí naladění v tomto období nelze ztotožnit ani s katolickým pojetím tvorby. Taktéž tvorba textů odpovídajících Kalistovu novoklasicismu neznamenalala nalezení adekvátního tvůrčího programu. Novoklasicismus Holan přijal, aniž by se s ním plně identifikoval, jelikož z tvůrčích koncepcí, které se mu tehdy naskýtal, představoval nejsilnější inspiraci, jíž na počátku třicátých let přetvořil do svého originálního způsobu psaní.

Existenciální sémantika Holanovy poezie, jejíž naznačení je přítomno v *Blouznivém vějíři*, je otevřeněji pojmenována v básnické skladbě *Mědirytina*, jejíž verše jsou znamením básníkova definitivního opouštění poetismu. Toto dílo je ve vývoji Holanovy poezie důležitým mezníkem, poněvadž je základem textů básnické sbírky *Triumf smrt* a lze jej považovat za předstupeň Holanovy tvorby z první poloviny třicátých let. V *Mědirytině* se básník vymezuje vůči avantgardnímu přijetí proměnlivé podoby světa odmítáním proměn, čímž se v této skladbě přibližuje opět

spíše ke katolickému přístupu k umění, v němž jsou změny taktéž nazírány negativně, poněvadž jsou vnímány jako popření řádu. Rovněž záporným hodnocením erotična, tělesnosti a smyslnosti se v *Mědirytině* Holan avantgardě vzdaluje, a tím, že jsou tyto jevy v jeho poezii zdrojem disharmonie, se přiklání ke katolickému prizmatu. Tato sblížení s katolickou optikou jsou ovšem náhodná, poněvadž původem Holanových důvodů k odmítnutí proměn a tělesnosti není obsah křesťanské věrouky a jelikož nejsou projevem básníkovy bytostné korespondence s katolickým nahlížením na umění, v němž je estetická rovina podřízena religióznímu hledisku.

Holanova odlišnost od katolického postoje k umění a k vztahu mezi religiozitou a estetikou se plně projevuje při přípravách na výpravu do Itálie, třebaže básník v souvislosti s italskou poutí hovořil o naději na náboženské obrácení. Původně básník zamýšlel navštívit především Řím jako centrum katolické víry, když se však dozvěděl, že krajina i samotné město působí na cestovatele nevábným dojmem, tato neestetičnost Říma se stala příčinou změny původního plánu, o němž psal Florianovi. Svá očekávání, která byla zejména estetická, nikoli náboženská, proto přeorientoval na odpovídající část Itálie, již se stalo zejména malebné Toskánsko s kulturními centry Florencií a Pisou. Podstatou Holanova úsilí o katolickou víru byla touha po estetické konverzi na italském území, která byla utvářena četbou literatury Grand Tour a vizí arkadické souladné krajiny. Ačkoli religiózní rozměr italské pouti nebyl touto změnou cíle pouti vyvrácen, ale přetrvával v jeho plánech nadále, o čemž vypovídá znění Holanova itineráře, vyplynula na povrch estetická, nikoli náboženská, podmíněnost toposu italské cesty. Holan se domníval, že k posvátnému či religióznímu dospěje na základě estetizujícího prožitku a zároveň po víře toužil proto, aby prožil náležité zasvěcení do tvůrčí činnosti. Neúspěšnost pokusu o přestup ke katolické víře v průběhu italské pouti a poezie vytvořená po návratu z Itálie tuto primárnost estetické dimenze v Holanově přístupu k umění potvrdily.

Svým prahnutím po duchovní proměně, která se měla odehrát v Itálii, či svým projektem katarze z verzí *Triumfu smrti* nebo neoplatónskou koncepcí poezie se básník více sblíží s avantgardními koncepcemi umění než s katolickým pojetím poezie. Je básníkem modernistou, ovšem přes uvedenou podobnost s avantgardou, se vydal na individuální tvůrčí pouť, jejímž základem je existenciální dimenze.

Niterné konflikty, na něž narážel jako začínající básník ve své prvotině, byly v básních *Triumfu smrti* přesněji zformulovány a staly se jedním z popudů touhy po duchovním obrození a očistě. Samotný sen o harmonizující italské pouti byl nesen snahou po překlenutí rozporu mezi lidskou existencí a světem. V Holanově lyrické poezii třicátých let byl tragický náboj tohoto existenciálního konfliktu ztišen prostřednictvím neoplatónského básnického programu, ovšem plně jej odstranit se básníkovi nepodařilo, což ukázal dějinný vývoj druhé poloviny třicátých let, který otázky po rozpornosti vyslovené v *Triumfu smrti* v Holanově poezii znovu obnažil, a dokonce prohloubil, a jenž se stal příčinou rozpadu harmonizující tvůrčí koncepce.

3 Rozvrácení básnické koncepce neoplatonismu a neoklasicismu

Čas oněměl

Čas oněměl v nehybném rákosí...

**Daleko od přístavů bloudil člun...
Bezvládný, vysílený veslař... Nebe,
rozpadlé dávno v propasti dýmu...**

**Než se pnout marně k lemu vzpomínek,
bylo snad milostivé padnout...**

**Nevěděl,
že svět a duch jsou jeden a týž přelud,
že každý pozemský hlas troskotá
v tajemství vlastních vln.**

1940-1945

(Giuseppe Ungaretti 2005: 114)

3.1 Vpád dějin do platónského konceptu tvorby ve druhé polovině třicátých let

Existenciální rozpory, jež byly artikulovány ve sbírce *Triumf smrti*, byly v první polovině třicátých let ztišeny přijetím metody abstrakce z Platónovy filosofie a přibližováním se Goethovu životnímu postoji. Melancholie nad ztraceným dětstvím, protiklad mezi duší a tělem a zoufalství z konečnosti lidského života byly ve třicátých letech překlenuty zejména ve sbírkách *Vanutí* a *Oblouk* v obrazech jinošské krásy, která odkazuje k čistotě a k nesmrtelnosti lidské duše. Vytržení nad duchovní krásou jinošského těla zasazovalo lyrický subjekt do bezprostřednosti přítomného okamžiku, o jejíž ztrátě vypovídají verše *Triumfu smrti*. Tragický čas dětství, v němž se odehrály nevyřešené konflikty, které vnašely do autorova prožívání přítomnosti diskontinuitu, byl ve *Vanutí* harmonizován. Lyrický subjekt se ve verších *Vanutí* i *Oblouku* nechává unášet proudem časového dění, které umožňuje i optimistické výhledy do budoucnosti, aniž by byl sužován úzkostí ze smrti. Metoda abstrakce v časně lyrice třicátých let umožnila básníkovi uvést do souladu tělesnost a duchovnost. Realita vnímaná smysly a tělesnost samotná se v těchto dvou sbírkách stávají pro básníka přijatelnými, jelikož jsou sjednocovány nehmotným procesem vanutí, které metaforicky znázorňuje kontinuální plynutí času.

Tato křehká rovnováha ve vztahu ke světu i k sobě samému, již Holan dosáhl, když do své tvorby přijal antikizující řád, byla ovšem od druhé poloviny třicátých let narušována událostmi, které mu nedovolily setrvat u platónského konceptu, jež objevil po absolvování italské cesty na jaře roku 1929, poněvadž vývoj politické a společenské situace byl tomuto směřování Holanovy poezie naprosto protikladný. Hrozba druhé světové války, kterou ohlašoval vzestup nacismu v sousedním Německu a jejímž znamením byly rovněž španělská občanská válka, mnichovská dohoda uzavřená bez účasti Československa 30. září 1938 a následný zábor pohraničí, si začala podmaňovat i Holanovu poezii.⁸³ Doba druhé poloviny třicátých let neposkytovala autorovi vhodné podmínky pro hledání harmonie, kterou nacházel

⁸³ Galmiche vyslovil názor, že mnichovská dohoda významným způsobem zasáhla Holanovu poezii: „Mnichovská dohoda vyvolala v Holanovi, jako téměř ve všech Čechách a Slovácích, ponižující pocit, že byli zrazeni svými spojenci, kteří je měli ochraňovat, Francií a Velkou Británií. Holan se k ostatním hlasům protestu připojil svými texty *Odpověď Francii*, *Zpěv tříkrálový*, *Září 1938* a *Sen*, které všechny napsal mezi lety 1938 a 1939.“ (Galmiche 2012: 49).

v Goethově tvorbě. Konfrontovala naopak Holana se skutečností lidského života, jejichž reflexe v jeho poezii obnovila obtížně překonávanou negativitu.

Básnická sbírka *Kameni, přicházíš...*, publikovaná v roce 1937, náleží svou sémantikou i výstavbou textů k dvojici sbírek *Vanutí* a *Oblouk*, ovšem současně se od jejich vyznění a metody tvorby odklání. V jejích básních jsou přítomny odkazy na platónské pojetí tělesné krásy jinochů, ale obsahuje i verše angažované, ve kterých Holan reagoval na dobové dění a v nichž se platónský koncept tvorby začínal autorovi vyjevovat jako neudržitelný. V této básnické sbírce a ve všech dalších dílech druhé poloviny třicátých let a počátku let čtyřicátých, k nimž náleží básnické sbírky *Záhřmotí*, *Bez názvu*, básnické skladby *První testament*, *Terežka Planetová* a *Cesta mraku* a ryze politická lyrika *Odpověď Francii*, *Září 1938* a *Zpěv tříkrálový* se Holan stále vztahuje k Platónově metafyzice a ke klasicistnímu řádu, jak jej ve svých dílech představil Goethe, avšak vazby k těmto dvěma myslitelům jsou postupně zpřetrhávány. V lyrice první poloviny třicátých let byly transformace výstupu z platónské jeskyně zárukou jednoty, znamenaly propojení duše a těla na bázi duchovního principu. Jeho prostřednictvím byl harmonizován postoj lyrického subjektu k tělesnosti, avšak v následujícím tvůrčím období přestává platónská metafyzika zastřešovat úspěšný vzestup duše k ideální realitě. Dobová atmosféra způsobila, že ač Platónova filosofie i na přelomu třicátých a čtyřicátých let výrazně ovlivňuje sémantiku Holanových veršů, vyjadřuje jejím prostřednictvím básník pesimistické hodnocení reality. Platónova filosofická teorie mu nyní poskytuje myšlenky, jimiž může poukázat na negativní jevy, které se vzpírají integrační funkci abstrakce, jež činila tělesnost a erotičnost v první polovině třicátých let pro básníka přijatelnou. Tento posun je již v první polovině čtyřicátých let završen výslovným zavržením harmonizátorské funkce neoklasicismu, v němž už Holan nedokázal nalézat podněty k idealizaci předválečného času. Konfrontace s dějinami odhalila autorovi jeho řešení duchovní krize z počátku třicátých let jako neúčinný pokus.

V *Kameni, přicházíš...* a v dílech, která po této sbírce následovala, se tento zvrát nejzřetelněji ukazuje v pojetí času, který je dějinnými událostmi zdeformován a sám působí destruktivně. V básni pojednávající o smrti nazvané *Ta v hadrech* staví básník do opozice kontinuum dechu, připomínající proces vanutí, které je ztotožněno s nadějí a s projevem života, a diskontinuitu času, jíž drastickým

způsobem překlene až blížící se smrt: „Leč dech, dech je ti dosud známý / a osmělen co prosba v doušce skromné. // Ne nadlouho! Prst smrti rozpíchaný skládá / sešitou hodinu, aby tě z těla svlék...“ (Holan 1965: 145). Oproti spojitému proudění času *Vanutí* a *Oblouku*, objevuje se v této sbírce čas, který se vyznačuje rozkladem, jelikož duchovní vertikálnost klesá pod tíhou dějinných událostí.⁸⁴ Lyrický subjekt služebné básně *Smrt Larisy Reischerové* tematizuje pád času: „A věčnost, těsně u sebe, tak útle vábí, / že čteme v mizení, co čas nám nemoh říci, / čas příliš přemožený, aby / nestrhl s sebou také vítězící. [...] // A zřítelnice písň v hořkosti své nemá / zachytí dráhu jen, když těžká duše dění / sklouzne jak slza na náledí bělma.“ (Holan 1965: 117). Metafora kamene představuje protiklad vůči procesu vanutí i klasicistnímu tvaru oblouku, který stejně jako vítr utváří celistvost skutečnosti.

Kámen značí tíhu doby, pod jejíž vahou se platónské pojetí rozpadá, třebaže si je lyrický subjekt vědom významu výstupu po vertikále směrem nahoru, který zajišťuje jednotu skutečnosti. V básni *Dopis* je vyslovena potřeba transformace skutečnosti na duchovní úroveň, ale zároveň je postřehována její nemožnost. Soudobá realita se stává překážkou pro budování vertikály spojující zemi a nebe: „Drak v telegrafních drátech šatil kostrou / odbojná přání země...“ (Holan 1965: 165). Stejně jako uvíznul drak v telegrafních drátech i Holanova umělecká koncepce narazila na dějinný vývoj a nyní sice ještě odkazuje ke svému vytčenému cíli, ale dospět do něj nemůže. V *Kameni, přicházíš...* se poprvé objevuje existenciální motiv zdi, do něž se promítá omezující dějinná situace, jež nedovoluje autorovi svobodný umělecký rozlet, protože přitahuje pozornost na sebe samu.

Zed' sestavená z kamenů představuje horizontální bariéru, jež se v lyrice druhé poloviny čtyřicátých let objevuje jako protiklad motivu věže, odkazujícího k vertikální linii, která znamená duchovní svobodu a nesmrtelnost. Na rozdíl od vertikály, která přesahuje hmotné danosti pozemského života, *zed'* v Holanových

⁸⁴ Báseň *Evropa 1936* vykresluje předválečnou atmosféru strachu a úzkosti. Začíná zvoláním, které vyjadřuje údiv nad tím, že v Evropě ještě existují lidé schopní, i navzdory blížícímu se válečnému konfliktu, žít: „Že ještě žijeme!...“ (Holan 1965: 155). Krajnost krizové situace dokládá lyrický subjekt konstatováním: „Pletený, teplý / vánek už kdekdo donosil.“ (Holan 1965: 155). *Vanutí* je zde metaforou jižanské plnosti života a opojnosti smyslů, které v předválečné Evropě lidé ztratili. Namísto teplého vánku čelí Evropané mrazu, hladu a z nebe mohou čekat pouze ohrožení života: „Drnčí v nich hlad jak holá okna kdesi, / když letoun za letounem vzlét / z přízemí hned na přínebesí, [...]“ (Holan 1965: 155).

verších zpečetuje lidskou smrtelnost a pomíjejícnost času: „Nic nechybí... Let havrana vrzavý maličko a zkřiva / jak pérování pohřebního vozu podél řeky, / ni chvíle sklíčení, než měsíc posolí zde tento krajíc zdiva / nakousnutého věky.“ (Holan 1965: 160). Motiv zdi vyjadřuje rozpad reality na jednotlivé části, kterou jsou od sebe izolovány. Zatímco vanutí a oblouk znázorňovaly propojení ženy a muže, duše a těla, zdi znázorňují jejich rozpolcení na dva nespojitě členy. V *Dopisu* hovoří lyrický subjekt o oddělenosti duše od těla, která je v básni přirovnávána k dehtu, jenž brání jejich prolnutí: „Stále něco temného je mezi dušemi a těly / jak vrstva dehtu mezi vlnami a člunem.“ (Holan 1965: 161). Úvaha lyrického subjektu o milostném vztahu k ženě je v téže básni uzavřena zjištěním, že právě erotická vazba k ženskému pohlaví mu umožnila poznat omezení, která jej upomínají na vlastní smrtelnost. Muž a žena jsou od sebe odděleni mřížemi a čas je znehodnocen tím, že se o něj opírá nedočkavá a již dlouho čekající smrt, reagující především na projevy mužské sexuální touhy: „Jen tebou zvěděl jsem, že o mříže je hráno, / že smrt si otlačila už svůj loket na okraji / času, upřena zvláště tehdy, když jsem vdechl, je-li postaráno / o pohlazení mechu v chlipném háji.“ (Holan 1965: 163).⁸⁵

Báseň *Dopis* obsahuje oxymóron „kamenné průvany“ (Holan 1965: 160), který vyjadřuje dvojznačné zaměření básnické sbírky *Kameni, přicházíš...*, která, třebaže v mnoha ohledech navazuje na předcházející lyrické sbírky, je současně dokladem změn v Holanově tvorbě. Jestliže se vanutí projevovalo rozpohybováním předmětů, které dokazovalo existenci transcendentního duchovna, jehož přítomnost posvěcuje hmotnou realitu, „kamenné průvany“ mohou být pro své okolí nebezpečné a destruktivní. Tragické předválečné události nemohl básník učinit součástí procesu vanutí, poněvadž vítr kameny nepovznese nad zemský povrch. Metaforický význam vanutí z předcházejících sbírek nemohl obstát v době, kdy „zlo budoucnost celou mělo, proroctví všechna musila / být proti...“ (Holan 1965: 176). Jeho harmoničnost a kladnost byla zdiskreditována směřováním k válce, v níž panuje

⁸⁵ V básni *Koupající se* zaznívá prosba lyrického subjektu o obnovení schopnosti platónského odstupu vůči kráse koupající se dívky, v níž se ozývá sémantika *Vanutí a Oblouku*, již by básník i v *Kameni, přicházíš...* rád znovu získal, ovšem která se již začala vytrácet: „Nech v leknínech tvar pítý / douškem omžným žízni – / a stmi mne v jiné třepty / úplňkem boků svých. // Důvěře ideálu / vrať démona těch přízní, / jež zraňují mou chválu, / bych krví obraz zdvih // a váhal zřít, co nese...“ (Holan 1965: 151).

pouze agrese a zkáza: „A tehdy budoucnost zkoušela slanou mýlkou / smíchový závoj před sluncem, na něž se pláč náš svlék...“ (Holan 1965: 164).

Hrozivá přítomnost, jejímž symbolem je v básni *Dopis* pohyb spuštěného balvanu, který je nevyzpytatelný a neovladatelný stejně jako důsledky soudobých politických střetů v blízké budoucnosti, v lyrickém subjektu vyvolává pocit dezorientace, v níž mu neoklasicistní řád nepřináší duchovní oporu. Vše hmotné či tělesné začíná nabývat negativních významů, které nelze uvést do souladu s duchovními hodnotami: „Tak utrhne mráz balvanové sousto / od zkamenělých úst... A toto vnitřní temné / ‚kam teď?‘ je – lítostí a zmámeností duše – / už vlastně posmrtné a přiznává se ze mne, / že člověk obětuje všemu, co se ztělesní, // a nejvášnivěj tomu, co se / ztělesní bolestně...“ (Holan 1965: 165). V předválečném období básník dospívá k přesvědčení, že lidská bytost je naprogramována vzdávat se duchovního přesahu pro fyzické násilí, jímž se vyznačuje válečné běsnění, čímž zatracuje nesmrtelnost své duše.

Verše první básně sbírky *Kameni, přicházíš...* nazvané *Služebnost* osvětlují změny v Holanově poetice. Vztahování se k duchovním principům se básník ve druhé polovině třicátých let vědomě rozhodl v některých svých básních upozadovat, poněvadž to vyžadovalo dějinné období. Ač tázání se po boží existenci zůstává legitimní lidskou potřebou, autor nedokáže ignorovat svou situovanost v konkrétním dějinném okamžiku, který jeho pozornost přitahuje svou bolestností, jež je silnější než nejistota, zda existuje Bůh: „Ty říkáš: ano, Bůh, ale že hyněš / pod trojpalcovým tlakem v člověku? / Netísňen, neproplyneš / z osudu do osudu, z věků do věků.“ (Holan 1965: 113). Básník si uvědomoval rozdíl mezi vyzněním textů z první poloviny třicátých let a obsahem básní z *Kameni, přicházíš...*: „Jak kůrka chleba trpkne kůrka slova / Apollónova. Nelkej však tvůj hlas! / A zpívej znova, všechno znova, / dokud je čas.“ (Holan 1965: 113). Ve *Služebnosti* se autor smiřuje s tím, že do své poetiky zahrne disharmoničnost doby, v níž žije, a vzdá se harmonie založené na antikizujícím řádu.

Platónský odstup, jehož metaforou je v básních *Vanutí* a *Oblouku* motiv víčka, chránícího lidskou duši před unáhleností a svodem a zaručujícího působnost neoklasicistní idealizace, je dějinami rozrušován. Lyrickému subjektu *Kameni, přicházíš...* není dovoleno nedívat se na okolní dění. Ve střetu s kamenem je odhalena zranitelnost víčka: „Bezbranný, horní: asi / jak víčko před kamenem!“

(Holan 1965: 172). V této básnické sbírce se autor vyrovnává se zápornou atmosférou druhé poloviny třicátých let. Ozřejmuje si, že kladně zobrazovaný čas předcházejících sbírek přestává platit, a proto přizpůsobuje svou poezii nově nastoleným vnějším podmínkám. Ve druhé polovině třicátých let znamenají zavřená víčka zánik člověka. Verše, jimiž Holan reagoval na události španělské občanské války, vypovídají o tom, že čas *Kameni, přicházíš...* je poznamenán smrtí: „vy mrtví, pro něž čas prostorem trpí, / že malé jsou vám jako cíl: / vy louky pohledů, požaté srpy / víček, jež zánik naostřil!“ (Holan 1965: 176). Této Holanově sbírce je možno rozumět jako rozhraní mezi dvěma odlišnými fázemi jeho tvorby. Doznívající harmonizace reality se zde střetává s vědomím tragického stavu společnosti, o němž poezie vydává svědectví, ale nemůže jej přetvořit v souladnou přítomnost: „Co na tom pak, že v svět, jenž hrůzou žije, / nákladní ticho převáží odlitky krásy tvojí / přes mosty, které podemílá poezie!“ (Holan 1965: 168). V předválečném období ztratila svou působnost krása, která vedla lyrický subjekt první poloviny třicátých let k duchovnímu přesahu. V atmosféře hrůzy a strachu existují pouze prázdné kopie autentické krásy, které jsou navíc podrobeny atmosféře příprav na válku. Tyto pozůstatky krásy může osvobodit poezie, ovšem pouze tím, že je současně vystaví zániku.

Holanova tvorba následující po sbírce *Kameni, přicházíš...* se v důsledku napjaté dějinné situace rozdělila do tří linií. První z nich je tvořena lyrickými sbírkami, v nichž není explicitně zobrazována politická situace a které v jistém ohledu navazují na lyriku první poloviny třicátých let, druhá angažovanou poezií reagující na dobové dění a třetí zahrnuje lyrickoepické básně, jakými jsou například *První testament*, *Tereška Planetová* či *Cesta mraku*. Toto rozštěpení Holanovy poezie trvalo po celé období nacistické okupace a ustalo až po skončení druhé světové války, ve druhé polovině čtyřicátých let, kdy básník přestal psát služební verše. Ze tří proudů jeho poezie zůstaly v padesátých letech pouze dva, lyrická díla a lyrickoepické skladby. Po *Kameni, přicházíš...* začal Holan pracovat na sbírce básní *Záhřmotí*, která byla vydána roku 1940. Název díla vypovídá o jeho sémantice. Jeho verše měly čerpat ze zdrojů, které se nacházely mimo negativní dějinnou situaci.⁸⁶

⁸⁶ Ve své monografii *Holanovské nápovědy* Opelík pojednává o rozdělení Holanovy poezie do dvou proudů ve druhé polovině třicátých let a táže se po vztahu takto rozštěpené tvorby k lyrice první

Negativita času je ovšem tematizována i v tomto díle, které autorem nebylo vyhrazeno pro reflexi válečného období. Vliv doby, během níž Holan psal verše *Záhřmotí*, prosakuje do básnickova vnímání času v básni *I ztrácíme naději*. Básník se táže, zda v sobě narůstání beznaděje neobsahuje nějaký smysl. Ztráta naděje je natolik bolestným prožitkem, že v budoucnu může být využita jako cesta k návratu do minulosti. Negativita přítomného času potřebu návratů k špatně prožitému vyvolává: „Ztrácíme naději, drobeček za drobečkem, / by podle nich se vrátil každý z nás?“ (Holan 1965: 196). Přítomný okamžik je natolik záporný, že život se téměř rovná smrti: „O trochu více současnosti ještě / a nebudem už vůbec.“ (Holan 1965: 196). V básni *Hourání bouraček* hovoří lyrický subjekt o zlém času. Přítomnost činí lidský život nehodnotným, protože se vyznačuje falešností: „Je máku na nich málo / a lehké jsou zlým časem, který šidí / na váze vše, co před chvílí se stalo.“ (Holan 1965: 206). Neautentičnost a falešnost právě ubíhajícího času jsou námětem básně *Po dešti*, v níž je čas personifikován a dopouští se chybných kroků, které postrádají význam a zasazují přítomné momenty do sféry smrti: „Vteřina šlápla vedle... Její šikmý zbytek / ohřívá falzet lemurů. / A smráká se... Jen díky druhé skutečnosti

poloviny let třicátých: „Vychrlil-li Holan na zlomu let 1938/1939 blok básnických knih sjednocených podnětem, postojem i záběrem (tj. tíhnutím k rozsáhlejším skladebním celkům, k cyklu nebo poémě), je na místě otázka, co v téže době obnášel Holanův tak říkajíc běžný lyrický provoz. Jeho obraz podává sbírka *Záhřmotí* (1940, psáno 1937–1939). Řečeno obecněji: rozdělil-li se v letech 1938–1939 proud Holanovy poezie ve dvě ramena – takto dvouramenně měl pak uplyvat ještě drahnou dobu –, klade se otázka po vztahu ‚základního‘ ramene jednak k paralelnímu rameni, jednak k předchozímu jednotnému ještě proudu: *Záhřmotí* ke čtveřici *Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Záhřmotí* k trojici *Vanutí, Oblouk, Kameni, přicházíš...* A řečeno konkrétně: 1. Pohltily velké ‚mnichovské‘ celky Holana natolik, že *Záhřmotí* už složil jen ze zbytků, úlomků, ‚lyrického smetí‘, anebo je *Záhřmotí* rovnocenným protějškem oněch celků? 2. Pokračuje *Záhřmotí* v intencích lyrické trilogie natolik, že ji vlastně rozšiřuje v tetralogii, anebo se vyznačuje znaky od trilogie do té míry odlišnými, že jím začíná v Holanově tvorbě nová etapa?“ (Opelík 2005: 46). Na tuto otázku, již si ve své studii položil, odpovídá: „Úhrnem řečeno, v období 1938–1939 došlo v Holanově poezii k významné změně, která mu propůjčuje ráz jisté přechodnosti. Autorova posud jednotná lyrika se nyní rozštěpila. Jedna část (*Záhřmotí*) pokračovala ve zkoumání individuálních lidských citů formou kratších básní, rozšiřujíc jejich původní tematickou škálu a překonávajíc jejich tragickou určenost transcendentováním. Druhá část (*Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen*) se od základní části odtrhla a dala Holanovo umění, proměňujíc jeho tajuplnost v jinotajnost a posilujíc autorův sklon k cykličnosti a velkým skladbám, k dispozici kolektivním citům zrazeného a poníženého národa. [...] Jakkoliv ‚služebná‘ část vlivem autorského záměru i čtenářského ohlasu převážila nad částí ‚čistou‘, byly obě navzájem komplementární.“ (Opelík 2005: 53). Je možné souhlasit s Opelíkovým názorem, že obě části Holanovy poezie se doplňují, ovšem nelze přijmout jeho tvrzení, že první z linií je vyhrazena pro artikulaci tragična a druhá, reprezentovaná *Záhřmotím*, vypovídá o transcenci, jelikož tíha doby se projevuje i v Holanově intimní poezii, která se proto vzdaluje lyrice z první poloviny třicátých let.

kytek / ty zdejší svědí vonnou lží.“ (Holan 1965: 207). Také ve sbírce *Bez názvu*, která vznikala souběžně se *Záhřmotím*, jelikož Holan ji psal mezi léty 1939-1940, je zachycována diskontinuita času. Ve srovnání se *Záhřmotím* se tragická doba v básni *Čas zuby skřípe* ze sbírky *Bez názvu* projevuje konkrétněji, jelikož básník reaguje na osud českých matek a jejich dětí v době okupace: „Čas zuby skřípe / a znovu počíná. / Sype se, sype / červotočina. [...] Vřesem, jenž sténá, / jde, cítíc každý šleh, česká žena / s rakvičkou na zádech.“ (Holan 2000a: 74).

Rozpad času je jedním z důležitých témat zejména v angažovaných básních, které Holan napsal ještě před nacistickou okupací a v nichž reagoval na podpis mnichovské dohody 30. září 1938, podle níž bylo Československo nuceno postoupit Hitlerovi třetinu svého území. V *Září 1938* se kontinuální a smyslem obdařený čas vanutí mění v mrtvou existenci, která svou živost pouze předstírá, aby vzbudila dojem, že je ještě schopna přinášet budoucnost. Obrazem tohoto zoufalství odpovídá básník na otázku, jak se bude vyvíjet osud českého národa: „Co bude dnes, co zítra asi, / ptají se nové perspektivy. / Čas vytrhal si šedé vlasy, / by zdál se mlád a ještě živý.“ (Holan 2001: 22) Příčinou takového chování personifikovaného času je stud před doufáním Čechů v kladný vývoj událostí. Naděje na zlepšení situace jsou ovšem jen marným očekáváním: „Styděl se totiž před nadějí, / že změkčoval a dělal háčky / nad tvrdé odhodlání její, / když úzkost brala napínáčky // a vyvěsila pochybnosti / o bratrství těch na západě...“ (Holan 2001: 22-23). To, co se odvíjí uvnitř reálného, hmotného světa, odcizuje člověka v básni *Zpěv tříkrálový* přítomné chvíli, do níž je postaven. Záruku autentického života lze nalézt pouze v principu, který neexistuje, nebo se nachází mimo smyslově vnímatelný svět: „Jen něčím stále nepřítomným / jsme věrni času... Rozumíš?“ (Holan 2001: 64). Období druhé poloviny třicátých let neposkytuje člověku podněty pro adekvátní postoj k prožívanému času.

V básni *Sen* autorovo záporné hodnocení času ještě zesílilo, protože tento text je bezprostřední reakcí na nacistickou okupaci, která se odehrála 15. března 1939. Holan *Sen* napsal v dubnu 1939. Přítomné dění přestává být projevem života, poněvadž s sebou přináší hrozbu smrti. Lidé sice ještě žijí, ale život v protektorátních podmínkách lze ztotožnit se zánikem. Křesťanský pojem zmrtvýchvstání je nahrazen neologismem zživýchvstání, jímž autor vyjadřuje svůj negativní názor na kvalitu života v době nacismu. Život se jeví být krutějším než

smrt, a proto se naděje na konec utrpení objevuje v překonání života: „jak chránit mýty semenité / pod hlinou veršů v hloubce, skryté / všemu, co nemá prvenství / svobody, touhy, vyšších zvaní / k velkému světa zživýchvstání / při rytmu milosrdenství...“ (Holan 2001: 89). Křesťanská víra v Boha je ve *Snu* odsouzena jako scestná aktivita, která nemůže nikomu pomoci: „Jde *kolmo* na zoufalství moje, / jak jakýs němý bohosvod, / když je (jak tušíš) přece možné, / že vesmír ve své míře zbožné / má pohyb zcela opačný, / než pohyb lidského je hlasu, / než pohyb zvukového pásu, / i kdyby nahrál všechny sny...“ (Holan 2001: 90). Doufání člověka a rozhodnutí Boha mohou být protikladná. Nadějeplná očekávání budou popřena božími záměry, které se nedají zvrátit lidskými prosbami. Ve *Snu* dochází k oddělení dějin od času: „Jen paprskům a větru zbylo / ležatým písmem psátí v zem / o všem, co nebe nepřijímá, / z čeho je boží ruce zima, / té ruce, jež má polití / benzínem dějin blízké časy / a lupou hněvu sžehnout asi / hlad, lup a krveprolití.“ (Holan 81).

Rozkol mezi časem a událostmi, které se v něm odvíjejí, v básni *Sen* odpovídá apokalyptické vizi budoucnosti. Časový rozměr skutečnosti je natolik zraněn dějinami a je tak bolestný, až se pod tíhou historických konfliktů definitivně roztrhne v chaotickou změť tragických okamžiků: „Puchýřky vteřin vrchovaté / okrály na třaskavé kry, / do kterých vráží mroucí city / a rudé mžitky fatality / až k výbuchu, v němž ti jsou sví, / kdož vyrostli i v dané změti / a dosáhnou už (bez paměti) / na barvy, barvy šílenství.“ (Holan 2001: 93). Lidstvo se na přelomu třicátých a čtyřicátých let ocitá v čase rozkladu, v němž není přítomno nic pevného či stálého, oč by se společnost mohla opřít a na základě čehož by mohla zastavit válečné dění, které se odehrává v nevědomém stavu: „Skřek havranů, skřek dávnověký, / ač chtivý z věků spíše brát, // bubny a černá sukna hází / na hypnotizovaný čas, / jenž marně hledá v sobě bázi / a celé lidstvo v něm jen zas, / lidstvo, jež rádo se ptá zředa: / co s nesmrtelnem, která nedá / i věčné mládí, mladý dech? / To lidstvo, které k pláči nutí / křen oslav jen, strouhaný s chutí / k masu a krvi válek všech.“ (Holan 2001: 83).

Přestože od konce třicátých let převládá v Holanově angažované poezii negativní pojetí času, básník nepřestává až do jara 1939, kdy Němci obsadili československé území, své naděje upínat k duchovním hodnotám, které pro něj znamenají naději na obrození upadající společnosti: „Neviditelnost sama stačí, /

abychom řekli: Naděje. / Jen tou se zázrak v mysli zračí / a kde my *jsme*, i ona *je*.“ (Holan 2001: 51). Ve své politické poezii nespaturuje ovšem přítomnost duchovna v žádném jevu nebo jsoucnu nacházejícím se ve světě zkaženém válkou, nýbrž výhradně mimo hmotnou realitu. Ve druhé polovině třicátých let mizí z Holanových veršů spoj mezi smyslově vnímatelným světem a transcendencí, který v lyrice první poloviny třicátých let tvořila neoklasicistní koncepce umění založená na Platónově filosofii a jenž byl reprezentován například krásou jinošského těla či procesem vanutí. Básníkovi nezbyvá, než se po duchovním přesahu pouze tázat, protože ve skutečnosti již žádný důkaz pro existenci transcendence nenachází: „A ne-li, smíš pak doufat, tuše, / že existuje nějaká pátá / světová strana duše?“ (Holan 2001: 41). Pokud neexistuje nějaké mimosvětské duchovní jsoucno, neexistuje přesah vůbec. Příčinou tohoto skeptického postoje je existence válečného zla v dějinách: „Co podstatou je ducha, má-li / jen to, co z hrůzy světa zří?“ (Holan 2001: 53).

Dějiny vpadávají do vývoje Holanovy tvorby a rozbíjejí obraz světa vystavěný na platónské idealizaci hmotného světa, v němž bylo možné nacházet poukazy k přesahující spiritualitě. Ve *Zpěvu tříkrálovém* nedochází jen k narušení platónského pojetí tvorby, ale také k prohloubení pochybností o Boží všemohoucnosti. Antická Platónova filosofie se v tomto díle prolíná s křesťanskými motivy. *Zpěv tříkrálový* obsahuje obraz kruhových jízd duší po nebi, jak o nich pojednával ve svých dialozích Platón. Tyto okřídlené vozy čelí uhranutí a nemohou se spolehnout na boží zásah, poněvadž božská bytost se v krizové situaci skrývá: „Kruh duší z dušných karavan / před uhranutím ruce natáh / a házel rosu v oči vran. / Bůh skryl se za sebe a za nic. / Už pohyb sám... byl koncem hranic, / symboly v smysl věčna zván.“ (Holan 2001: 57). Ve *Zpěvu tříkrálovém* se objevuje propast mezi tělesností a duchovností, která byla v lyrice třicátých let prostřednictvím teorie idejí překonávána. Platónský svět pravých jsoucen postrádá svou idealitu, protože i do něj je v období války vnesen starozákonní hřích, který poukazuje k nízké pudovosti lidského těla: „Přemítal jsem, čím je tu tělo / při ideovém syčení, / čímže tu lidstvo temně vzlyká [...]“ (Holan 2001: 60). Spojení *slov* „ideové syčení“ je oxymóronem, v němž je uváděna do souvislosti čirá duchovnost jsoucen s prvním hříchem Adama a Evy.

Platónova metafyzika je básníkem při reflexi válečného dění nahlédnuta jako nedostatečná teorie, protože nekoresponduje s dějinnou situací. Historický vývoj jej

prinutil zavrhnout myšlenku, že hmotný svět je utvořen podle ideálních vzorů, existujících v transcendentním světě. Platónova teorie idejí je ve *Zpěvu tříkrálovém* otevřeně ironizována a zpochybňována. Verše této skladby také poukazují na její absurdní aspekty, poněvadž aby si ideje udržely svou transcendentní povahu, musejí být odvráceny od válečného utrpení: „Leč pro ideje / je příliš kruté pomyslit, / co obětí a muk a děje / potřebí bylo tajně skrýt, / než do konkrétních forem přešly, / forem, jež chtějí teď pro svět sešlý / jen krví naplněny být.“ (Holan 2001: 62). Básník v Platónově filosofii nenachází adekvátní výrazové prostředky pro vyjádření tragické přítomnosti.

Po obsazení Československa nacistickými vojsky se zhroutil Holanův platónský a neoklasicistní ideál krásného jinocha, jelikož válka nerespektuje jeho mládí a fyzickou krásu, která může vést k duchovnímu poznání. Válku ve *Snu* považuje autor za období, v němž umírají jinochové a ve kterém se bortí stavby z období pozdního klasicismu:⁸⁷ „Kůň zapřažený do náhrobku / vzepjal se v prudkém empíru / a roztřískal jej na sta drobků, / vytušiv blízkost vampýrů, / již přísály se na podkrčí... / Krev ještě dlouho potom crčí... / I z jinochů se vyvalí...“ (Holan 2001: 91). Fyzické násilí znemožňuje společnosti vztahovat se k duchovním hodnotám, které přesahují hmotný svět, a čas přestává existovat, jelikož naděje na budoucnost skomírá:⁸⁸ „Tak brouci ztratí náraz krovky, dým svíce táhne přes můru, / tak věčnoměr co měřit nemá, / když zastavil se okamžik [...]“ (Holan 2001: 94-95). Výstup z jeskyně klamů a nízké smyslnosti je popřen motivy podzemí, z nichž se

⁸⁷ Z Holanovy poezie vyprchává neoklasicistní pojetí antiky, které zdůrazňuje harmonický řád, vyrovnanost a soulad mezi duší a tělem. Ve *Snu* je obsažen motiv antických larev, jež symbolizuje znovuzrození fatalismu mýtických válečných střetů: „Přídušně v šatnách ne-hry jaté / antické larvy chtějí ven... / (a děti ještě baculaté / tím, oč jsou matky hlubší žen) / jim pomáhají / a bušit pěstí na čas bájí, / kdy prostor sám byl osudem... / Hmatají vpřed i vzad i stranou / a nemajíce na vybranou / naslouchají jen kruchým zdem.“ (Holan 2001: 91). Osudovost negativního vývoje události je zvýrazněna přítomností motivu dětí, které ve svém nevinném zoufalství nevědomky napomáhají zrodu destruktivně působícího starověkého řádu válek. Již v jednom z prvních angažovaných děl *Září 1938* srovnává autor zářijovou noc, za níž byla podepsána mnichovská dohoda, s nocí z bájně trojské války: „Taková noc, noc z Íliady, / v níž stromy jdou a kráčí hory, / v níž hromující mýtus mladý / nabíjí akumulátory“ (Holan 2001: 26). Období antiky se v Holanově politické poezii stává zdrojem obrazů, v nichž jsou dějiny determinovány válečnými konflikty. Druhá světová válka mu připomíná mýtické dění, poněvadž i ve čtyřicátých letech se odehrávají události, s nimiž se nelze vyrovnat a které se zdají být nemožnými.

⁸⁸ Ve válečném období je člověk zasazen do situace, kdy sice ještě nezemřel, ovšem současně jeho výskyt ve světě nelze nazývat životem: „Ne zánik ještě a už bezživotí, / toť, co v nás lká, toť, co v nás lká.“ (Holan 2001: 96).

ozývá vítězný smích a ze kterých se časem vyvalí nakynuté zlo: „Kdejaký brloh,
díry, sluje / na droždí pekel kysnou v smích...“ (Holan 2001: 96).

3.2 Metapoetický smysl popírání možnosti návratu

3.2.1 Neuskutečnost návratu v Prvním testamentu

Roku 1939 začal Holan psát básnickou skladbu *První testament*, kterou dokončil v roce 1940. Je jisté, že na ní pracoval již v době, kdy bylo československé území okupováno, a že ji psal za druhé světové války. Paralelně s touto lyrickoepickou básní vznikala sbírka lyriky *Záhřmotí* a básnická sbírka *Bez názvu*, která byla dopsána roku 1942. Dějinné převraty nejsou v *Prvním testamentu* a v dalších uvedených dílech tematizovány, přesto jsou i tyto texty dobovým kontextem poznamenány. Také v této neangažované poezii se platonismus stává neudržitelným konceptem tvorby. Autor ovšem nepřestává vnímat nutnost duchovního přesahu pro harmonické fungování mezilidských vztahů, a proto v *Prvním testamentu* dospívá k požadavku transcendentály, která má podle jeho mínění tvořit duchovní základ jakékoli činnosti člověka, aby lidská aktivita nepodléhala pomíjivosti a zkáze.

Tématem *Prvního testamentu* je marný pokus básníka žijícího ve městě o návrat do rodné vsi ke své lásce Marii a k hodnotám svého dětství. Město je na počátku skladby charakterizováno svým typickým ranním disharmonickým a chaotickým hlukem, který tvoří především změť nespisovných i vulgárních promluv od různých mluvčích z ulice, mezi nimiž nelze najít souvislost: „,Teď to mám tango, dobrý je to!“ / „Už není –“, „Máucta!“ „Prrr!“ „Snad netto?“ / „Kde šiješ?“ „Tam, co Mae West, / jenom u paní Schiaparelli...“ / „Poplácat tak po pr - - -“, „Smělý, / až hanba mlu - -“ „Tě duch, tak z cest?“ / „A maminko, proč...“ / „Čí, ten Hely?“ (Holan 1970: 15). Slova jsou v takovýchto nespojitých dialogích znehodnocována pragmatickými účely, k nimž je lidé využívají. Vůči této babylonské tříšti výroků hledá básník oporu v představě podzemního pramene, který vrátí slovům jejich čistotu a harmoničnost, a tím obrodí bytosti, které je vysloví. V obrazu tajemných proutkařů, kteří osvobozují slovo uvězněné v podzemí, se objevuje motiv vertikály, jež je narážkou na Platónovo podobenství o výstupu z jeskyně k pravému duchovnímu světu a který předznamenává transformaci příběhu Orfea a Eurydiky z *Noci s Hamletem*, v němž jsou také podstatné motivy sestupu, výstupu, osvobození a návratu: „A jinde, třebaš nevidění, jdou proutkaři, a jejich bdění / – at' cení se či málo cení – / je možná z těch, je možná z těch, / jež nutí slovo peklem jaté, / by trysklo v prosbách k výši svaté / a vrátilo nám pravý dech.“ (Holan 1970: 18).

Básníková úvaha o obrozující moci slova je přerušena příchodem poštovního doručovatele, který mu přinesl dopis od jeho dětské lásky Marie. Básník zjišťuje, že Marie jej zve k sobě domů a zároveň do jejich společně prožité minulosti: „[...] zahrňte růžek ve své knize, / ať rozšumí i vaše vize / můj dům a sad a dětství věc, / jež volá tkalce do své příze!“ (Holan 1970: 25). Básník se rozhodne přání Marie vyslyšet a vydává se na cestu do svého dětství. Musí však překonat městské ulice, jež jsou naplněny chaotickým děním,⁸⁹ a vydržet frustrující cestu vlakem, která v něm posiluje přesvědčení, že člověk je bídou bytostí neschopnou žít autenticky,⁹⁰ jelikož nedokáže přesáhnout svou hříšnost a pudovost vztahem k duchovnu. V průběhu cesty vlakem si rovněž uvědomuje, že člověk byl Bohem opuštěn, protože ten jej z jeho zoufalé situace nedokáže zachránit: „Ach, nedovedem, Bože, ne! / Jsme pouze tím, co peklo chutná, / zatímco – ruce složené / na strašných prsou Absolutna – / ty čekáš, čekáš bez hnutí, / ty, kdysi víchur uchronie. / Nač čekáš, nač? Vždyť kdo tě žije?“ (Holan 1970: 33).

Ze slov Marie lze odvodit, že básník obdržel její pozvání v době blížící se zimy, protože je očekáváno padání sněhu: „Už brzy bude padat sníh... / Tři komory jsou v patře vížky... / Pak vyjedeme na saních...“ (Holan 1970: 26). Po příjezdu do rodné vsi básník váhá a rozhoduje se prodloužit okamžiky slastného čekání na setkání s Marií, která jej má znovu uvést do světa jejich ztraceného dětství, v němž nebyli ohrožováni plynutím času, který má v *Prvním testamentu* destruktivní povahu, protože je spojen se smrtí: „Však v dětství, ne, čas nebyl čas, / když jitra spadla dušehřejka, / a pohyb demiurga v nás / zachycovala čirá leika / nevědomosti prvotní... / [...] Čas nebyl čas vždy znova vzatý / na míru smrti, s ní jen spjatý... / A snad jen proto, stranou dní, / nechtěl jsi nikdy nové šaty.“ (Holan 1970: 48). Než básník skutečně vešel do Mariina domu, pravděpodobně dva měsíce se toulal po rodném kraji: „Za měsíc teprve, za dva snad, / když protoulal jsem, co se dalo, / a

⁸⁹ Básník nepovažuje město, v němž žije, za svůj domov. Nabývá pocit, že se vrací domů, kde bude moci oživit své vzpomínky, zatímco lidé tvořící městský dav se oddávají zapomnění: „Tak opouštíš svůj pekelec / a domovoj tě jinam vleče... / Jdeš ulicí, kde bijí v klec / výkřiky davu vyrážené / rozkoší zapomenutí / a kde slét púlmrak černých ptáků / a zobe zrnka máku, / a...“ (Holan 1970: 27).

⁹⁰ Cesta vlakem je, i když jím básník cestuje do rodné vsi, aby oživil svou minulost, metaforou cesty za smrtí, poněvadž v prostoru vlaku se koncentruje lidská slabost, povrchnost a konečnost „Projdi ta kupé... Je to stále / a stále totéž, nedozrálé / pod sluncem nervů zvaným šok. / Načerno takto k smrti jedem, / vylháni kruhem, lhouce středem, / kde každý jsme jak její sok – / a nedovedem, nedovedem...“ (Holan 1970: 32).

cítil, že si hoře ztrát / protiklíčivé látky bralo – / vkročil jsem v onen zvoucí dům.“ (Holan 1970: 46). Jestliže Marie poslala básníkovi dopis v době pozdního podzimu, odehrálo se jejich první setkání po letech zřejmě v měsíci lednu, nebo v únoru. Společně prožívají zimu, jaro, léto, avšak jejich vzájemná blízkost se postupně rozpadá. Odcizení v jejich vztahu graduje v podzimních měsících. Básník Marii z vlastního rozhodnutí opouští rok po přijetí jejího pozvání a zklamán vývojem jejich lásky se odebírá z venkova zpět do města. Jeho dobrovolný odchod symbolizuje v Holanově tvorbě nemožnost návratu do minulosti, k dětství, které představuje období čistoty a autenticity, a rovněž pád platónského pojetí poezie. Ze skladby *První testament* vyplývá, že jakýkoli pokus o návrat ke kterékoli z kladných hodnot minulosti, je naprosto nemožný.

Ve společnosti Marie se ovšem básník zpočátku ocitá nadosah tomu, co sám považoval za zmizelé: „Ale ten šum už nevelne / bez hořkých vln, jež vanou, mníce / to neopakovatelné, / to nikdy víc, to nikdy více, / čím jako dítě směl jsi vlást...“ (Holan 1970: 47). Marie, která je iniciátorkou básníkova návratu do rodného kraje, se stává jeho průvodkyní v krajině vzpomínek.⁹¹ Její slova si jej podmaňují a prožité chvíle jako by v jejich dialogu znovu oživaly. Samotné Marii se v očích básníka navrací podoba dospívající dívky. Básník se odvrací od hlomozu města a doufá, že Mariina láska a venkovské příroda, která není poskvrněna technikou, mu navrátí jeho vlastní čistotu: „Jen veď mne chvíli zjev tvůj mladý / z tragična mikrokosmiády / v dotyk, jenž cítí, že jsi tady, / nejskutečnější ze všech skic!... / Ať zapomenu na svět křechí, / svět, jehož přetlak nevyhléčí / křik prodavačů pijavic, / blamatý, lilkující v řeči. // Ať zapomenu, chvíli snad, / že negramotná hrůza mění / nám duši v enzym fantasmát. / Třímotorové jejich chvění / vše do své sítě zamotá / a potom saje, potom saje – – – / Sem ke mně tedy, prosté háje, / studánky čisté u okraje, / jež naplakala samota!“ (Holan 1970: 60-61). Městské prostředí a technické vynálezy destruuji lidskou duši. Třebaže v *Prvním testamentu* není přímo pojmenována 2. světová válka, odkazují na ni verše osvětlující kontrast mezi městem a venkovem. Město, které je produktem civilizace rozdělené na jednotlivé národy, jež se mezi sebou sváří, se vyznačuje válečným utrpením. Činí svět

⁹¹ Rozhovor Marie a básníka připomíná dialog mezi Orfeem a Eurydikou z *Noci s Hamletem*, v níž se ale navrací žena a průvodcem je její manžel, básník Orfeus, který Eurydice napomáhá vybavit si vzpomínky na pozemský život.

nečitelným, a proto nesrozumitelným a nejednotným, kdežto čistá příroda v blízkosti vsi je příznačná svou jednotou a srozumitelností pro každého člověka nehledě na národ, z něhož daný jedinec pochází. V *Prvním testamentu* se znovu objevuje integrující funkce motivu vanutí, které se neřídí hranicemi států, čímž je sjednocuje: „Přivěj mi, větre, s extázemi, / ne země národů, však zemi, / která, jak boží gramota, / co jedna budiž čtena všemi!“ (Holan 1970: 61). Básník chápe svůj návrat do rodné vsi jako odmítnutí diskontinuity, jíž by v krajině dětství rád překonal. Marie jej v tomto úsilí podporuje.

Tématem Mariiných promluv a básnickových reakcí je platónský pohled na svět, který oba dva vyznávali v době svého dospívání. Básník touží po nalezení věty z ráje, která by v jeho poezii dokazovala existenci transcendentního duchovna. Tato rajská věta může symbolizovat harmoničnost, srozumitelnost a jednotu, ke kterým se autor blížil v lyrice první poloviny třicátých let. V komunikaci mezi Marií a básníkem se prolínají narážky na křesťanský kontext a odkazy k Platónově filosofii. Zatímco v dětství básník rajské věty bezprostředně zakoušel, poněvadž je vnímal přímo svými smysly, v dospělosti pochybuje o tom, že existují, protože již zná osud padlého anděla, který sestoupil na zem a přinesl na ni zlo. Tato reflexe dvojznačnosti reality básníkovi zabraňuje zaujmout ke světu harmonický postoj: „Pětílampovka smyslů pila / instrumentaci rajských vět, / a neznals o andělských rejích / hromovou zvěst, a jak v těch dějích / Bůh vypliv pecku vzpoury jejich, / pecku, jež padla na náš svět / a má se k světu, má se k světu... / Pro její hluk tu rajskou větu / mi nelze, nelze uslyšet. / Ta tam, ta tam...“ (Holan 1970: 66). Marie reaguje na básnickovy pochybnosti platónskou myšlenkou, jíž hodlá svého přítele uklidnit a kterou v něm hodlá probudit harmonii. Domnívá se, že rajská věta je na zemi nadále přítomná, i přes veškerou hříšnost lidské společnosti. Chápe tuto ztracenou harmonii jako nedokonalý obraz ideálního jsoucná z říše idejí, kterému se nedaří přiblížit ke svému původci: „A přece je tu, / byt' příliš nebo nedosti / a jako pouhý obraz jsoucen, / jenž nenaplnitelností / si tolik zoufal, že je zhroucen!“ (Holan 1970: 67). Biblický Ráj je v *Prvním testamentu* stavěn na stejnou ontologickou úroveň, jakou zaujímá říše idejí v Platónově metafyzice ve vztahu ke svým kopiím ve smyslově postižitelném světě. Rajská věta se podle Marie ozývá v marné snaze lidstva nastolit na zemi takové podmínky, které panovaly v Ráji, v němž má každý člověk svůj původ.

Mariin a básníkův sdílený intimní prostor byl v době dospívání utvářen jejich vztahováním se k čisté duchovnosti. Stálost a nepomíjejícínost chápali jako protiklad konečné tělesnosti. Marie svému příteli připomíná dětské rituály, které v sobě skrývají vazby na Platónovu filosofii: „A bednárně, tam, v místě tom, / kde obruče se v kupách tměly, / jen my dva přece říkat směli: / !BUFFALO STÁLÝ VELODROM / VSTUP ZAKÁZÁN VŠEM LIDEM S TĚLY!“ (Holan 1970: 67). Básníková partnerka si je vědoma jeho básnického údělu a dokáže postihnout jeho básnický vývoj, což dokládá její pochopení pro působení četby na jeho tvorbu a pro platónský podtext jeho uměleckého směřování. Vzpomíná na společné snění o sjednocující moci básnického slova, jež by bylo schopno překonat i sílu zemské přitažlivosti, a dokázalo by proto vytvořit jejich vysněný duchovní svět nacházející se mimo pozemská omezení: „A byly knihy, knihy, ach, / jež změnily tě v tepech mízních. / Starověk žalů jimi táh, / fotony kouzel sršely z nich – / a světec stál tam v hříchu svém, / a aby změkla jeho pýcha, / vložil ji tvrdě, silou mnicha, / pod sedlo Boha, který zticha / na koni míjel obrazem... / Čím byl nám úžas než vždy nová / snění o gravitaci slova, / které by odstrčilo zem?“ (Holan 1970: 70). V dospívání dle Mariina svědectví básník věřil ve schopnost poezie přetvářet skutečnost.

Marie považuje svého přítele za spisovatele, který je povolán k tomu, aby se ve své poezii vztahoval k jednotě a řádu, jimiž se vyznačuje nebeská říše idejí: „Ó totalito jazyková / ve hvězdném řádu idejí, / ať stále větší samotou jsi, / vždy ještě básník zbyde jí, / opustiv všechny, kteří lhou si, / sám, šílený snad, ale jist, / že věčná bolest každé doby / nám vypíchává bez přízdoby / písmo, jež možná pomohlo by, / leč my, ač slepci, nechcem číst...“ (Holan 1970: 70-71). Posláním básníka je neodvracet se od duchovní naděje, která je dle mínění Marie ukrytá i v soudobém lidském utrpení. Marie se snaží svého partnera k tomuto básnickému úsilí motivovat, zamýšlí jej svými slovy povzbudit a upozornit ho na kladné aspekty života: „Ó milý, což už není dnění? / Což tajemství už nemá znění? / Čtete to písmo hlasem byst! / Chcem z vědění hned do básnění...“ (Holan 1970: 71). Básník však na Mariiny platónské výzvy reaguje skepticky, nesdílí její nadšení a od chvíle, kdy odmítne optimisticky navázat její slova, jejichž zdrojem jsou Platónovy ideály, je rozbita jejich vzájemná blízkost. Marie přestává být jeho průvodkyní, už jej nedokáže zasvěcovat do vzpomínek na dětství. Básník už ji nemůže dále následovat.

Na otázku Marie, zda četl písmo, které na zemi vyznačila bolest, básník se střízlivostí, kterou se od Marie odlišuje, odpovídá: „Četl jsem? Nevím... Chvíle ta / má ve mně stále tolik práce, / že zas a zase přilétá / jak pracovní den kontemplace / a tou je vždycky bezcestí. / Tam někde ztratil jsem tě záhy, / tebe, už ženo, zjeve drahý, / a hledal utajené vztahy, / až mlčení šlo se zvěstí...“ (Holan 1970: 72). Utrpení přítomné ve světě básník nedokáže překlenout žádnou básnickou koncepcí a vůbec neoplývá Mariinou jistotou, že je tvůrcem, jenž je vyvolen k tomu, aby přenášel do své tvorby jednotu ideálního platónského světa. Básník Marii oponuje, jelikož bolest a zlo je obtížné učinit tématy poezie. Jeho naladění přestává korespondovat s optimistickou dětskou a mladistvou spontánností Marie a ztrácí se ve svých úvahách o vztahu mezi básnickou činností a utrpením. Příčinou jeho odcizení ve vztahu k Marii je tíže zodpovědnosti, která je spojena s psaním o zlu a o tragickém dění a jež není slučitelná s teorií idejí: „Kéž nebyl jsem té zvěsti těsný, / kéž měla prostor z míst až ve sny, / aby se mohla přenést / přes Adrastein zákon děsný!“ (Holan 1970: 72).

Proměny milostného vztahu básníka a Marie jsou vyjádřeny v metaforice ročních dob. Čas je v této skladbě tematizován jako nepřítel lidské bytosti, které prahne po duchovní nesmrtelnosti a po věčném citu, ale čím více času uplyne, tím jsou si milenci vzdálenější. Každý den, který prožili společně, vnáší do jejich vztahu nudu a rutinu, již nejsou schopni vzdorovat. Už v zimních měsících jsou výjimečnost jejich setkání a kouzlo vzpomínání, jehož prostřednictvím se přenášeli do dětství, ohrožovány všedností: „Mráz přesolil... A všední den / krystalizoval do ploch strmě.“ (Holan 1970: 73). S příchodem jara je zázračnost ve vztahu Marie a básníka obnovena, ovšem jarní měsíce se téměř nepozorovaně promění v léto: „Teprve pozděj (pozdě skorem) / dar zázračnosti jaksi horem / padaje do přírody forem / vyšel z nich jako celý tvor... / A kdyžs jej cítil v tmách se chvěti / nejasným smutkem ze zajetí – : / slunce jak iluminátor / jej přišlo létem ovíjeti.“ (Holan 1970: 75).

Léto vyvolává v básníkovi strach z rychlého ubíhání času, poněvadž po tomto ročním období následuje melancholický podzim, který jej upomíná na konečnost všeho pozemského. Básníkuv milostný cit počal v létě pozbývat svůj původní význam, poněvadž vztah mezi ním a Marií přestával odpovídat ideálu lásky. Vlahou čistotou jara léto nahradilo nebezpečnými bouřemi vyvolanými dusnem: „Už léto?

Jakže?... Tam, kde stín / průzračné vzduchy s toulkou spínal, / zlá neuralgie elektrín / začla teď škusbat originál / v prchlivou pomíjejícnost...“ (Holan 1970: 76). V průběhu letních měsíců začal básník prožívat pocity vyhoštění a bezdomovectví, jejichž příčinou bylo odcizení v jeho milostném vztahu: „Melancholie vracela se / v hangáry duše s notou v hlase, / že jsem jen host, ach, všude host, / a ostatní že pouze zdá se!“ (Holan 1970: 76). Definitivní zkázu mileneckého vztahu přinesl podzim: „Pak nad růží se objevil / mdlý bělásek: pevnost se vzdala... / V neměřitelný rytmus chvil / má loučení se propadala, / zrovna když jsem už navykal / hledati v chodbách, plných skruží, / hřebínek sponu, vše, co druží [...]“ (Holan 1970: 78). Třebaže zániku vztahu se snažil básník zabránit důrazem na vazby mezi sebou a Marií, pomíjejícnost byla všudypřítomná a vyprcháání milostného citu se stalo příčinou jeho odchodu: „Jak jsme se ptali před osudem, / kde spolu jsme, když teprv budem, / a jak přec brzy potom pad / mezi nás oba údiv z díla, / jež trhala už zpětná síla / v dvě duté formy, v jejichž chlad / jen nepřítomnost kov svůj lila!“ (Holan 1970: 79). Plánování budoucnosti nedokázalo zachránit přítomnou chvíli podléhající zániku, jelikož všečen čas, který spolu básník a Marie prožili, byl poznamenán všedností: „Čas slavnostně se tvářit zvyk... / Podojiv lůnu, zadělával / na koláč, koláč-bolestník, / a s mákem dnů jej ráno dával / na ubrus mlhy vlající.“ (Holan 1970: 77). Společné chvíle se množily, ovšem neměly už žádný smysl, a proto přispívaly k zániku lásky, jelikož ukazovaly její prázdnotu: „Vždyť i krtek jen tak bose / pohřbíval stále cosi v rose / až na sta mohyl kupilo se / a nikdo neřek: dost už, dost!...“ (Holan 1970: 76).⁹²

⁹² Celá báseň *První testament* je ovlivněna poemou Sergeje Jesenina *Anna Sněgina*, s níž se Holan seznámil v překladu svého přítele Josefa Hory. Holan se inspiroval její sémantikou, kompozicí i veršovou výstavbou. Hlavní postavou a zároveň vypravěčem Jeseninovy poemy je mladík Sergej, který dezertoval z fronty první světové války a hodlá být pouze básníkem. Navrací se z války do své rodné vsi Radova, kde prožil svou první lásku, kterou mu rodný kraj ihned připomene: „Zde u branky... jak dávno je to... / let šestnáct tenkrát bylo mi, / děvůška bílá jako léto / mně řekla něžně ‚Nikoli!‘ / Minulost má v milé dáli! / Ten obraz ve mně neuhas. My všechno tenkrát milovali, / však málo milovalo nás.“ (Jesenin 1947: 44). V šestnácti letech se zamiloval do Anny, která je v době jeho návratu již vdaná, ovšem nezapomněla na něj. Anna se stejně jako Marie stává iniciátorkou opětovného milostného sblížení a společného vzpomínání na dospívání. Nejprve jej zve k sobě na návštěvu, posléze o něj pečuje, když je nemocný. Oba jsou si sice vědomi toho, že uplynulý čas nelze navrátit: „Co bylo, bylo... / Nevrátí se. / Jak velká voda léta jdou. / A já tak ráda – dělá tiše – / u branky sedala jsem v dvou. / O slávě snívali jsme – říká. / Vy odvážně jste za ní šel. / Já pro mladého důstojníka / jsem na to zapomněla, žel...“ (Jesenin 1947: 53). Jejich nevyhaslý milostný cit však minulé prožitky oživuje. Co se zdálo být nenávratně pryč, se přeci přiblížilo: „A v srdce, z něhož zmizel hněť, / mi vlna citu stoupá tichem / šestnácti vrátivších se let. / Rozešli jsme se za

Pomíjivostí lásky se zabýval Paz, jenž se domníval, že by bylo možné jí předejít, kdyby partneri do svého života přijali Platónovy postoje k Erótu. Paz byl přesvědčen, že hlavními příčinami zániku milostného citu jsou buď destruktivní síla sexuální přitažlivosti, nebo každodenní rutina, jíž čelí milenci v *Prvním testamentu*: „Láska je vzájemným pohledem do očí, avšak tato hra se brzy mění ve zhoubnou přitažlivost: milenci přicházejí o tělo a o duši. Nebo se nudí. Láska zabíjí milence nebo milenci zabijí lásku. Aby zachránili lásku a sami sebe, je třeba po válce pohledů *společně* pohlédnout vzhůru. To je to, co nám sdělil Dante, v tom spočívá historická a psychologická funkce platonismu a to je to, co bychom dnes z této tradice mohli zachránit.“ (Paz 2015: 301). Skladba *První testament* je jedním z Holanových děl, v nichž opouští platónská stanoviska, jelikož postavy této básně nejsou schopny ve svém milostném vztahu překonat nudu obyčejných dnů a zákázonosnou moc chuti. Potvrzením tohoto výkladu je popis cesty básníka nazpět do města. Popření lásky, která představuje scelující sílu, je současně odvržením neoplatónských tendencí v Holanově poezii: „Pád v kometově litém svazku / sám sobě určil den i sázku, / kdy musí, musí, musí smést / všejednotící princip: lásku.“ (Holan 1970: 84).

úsvitu, / tajemstvím zněl náš krok a hlas. / Je cosi překrásného v létu / a s létem překrásného v nás.“ (Jesenin 1947: 56-57). Metaforiku ročních období převzal Holan z *Anny Sněginy*. Sergej přijíždí do rodné vesnice na počátku dubna, jeho láska k Anně je znovuoživena v letních měsících a podzim se, stejně jako v *Prvním testamentu*, stává roční dobou, během níž láska umírá. Rovněž v *Anně Sněgině* je naděje na návrat do minulosti popřena: „Krátká je chudé naší země / zelená svěžest, květů pyl, / a i to léto kratičké je, / jak sen májových nocí byl. / V červánkách chladné jitra hrají. / Mhla padá těžce v hloub a dál. / A v opadávajícím háji / zvon sýkorek se rozsypal...“ (Jesenin 1947: 62). Rozpad Sergejova a Annina milostného vztahu se odehrává na podzim, kdy bolševici zabírají majetek bohatých vrstev, k nimž patří i Annina rodina. Anna odmítá Sergeje přijmout, poněvadž jí v občanské válce zabili manžela. V této kritické situaci Sergej zjišťuje, že Anna svého muže milovala: „Po honech toulal jsem se stále. / Pryč její jméno, tvář i žal... / Urážku moji / na močále / křik vodních ptáků oplakal...“ (Jesenin 1947: 62). Před definitivním odloučením se ještě naposledy sblíží a stráví spolu noc, která jim na čas ještě jednou navrátí atmosféru z doby dospívání: „ – Pohleďte... hleďte... / což už svítá? / Záře, jak požár na sněhu... / Vzpomínka jakás se mi kmitá... / A vzpomenout si nemohu... / Ach! ... Ano... / Obraz z dětské dále... / Jiný... Ne podzimní svit bled.“ (Jesenin 1947: 67). Po záboru Annina dvorce, při němž pomáhá též Sergej, odjíždí Sergejova milovaná žena se svou matkou do zahraničí. Také Sergej opouští rodnou ves. Vrací se do ní až po šesti letech v měsíci červnu a pozoruje negativní následky bolševické revoluce na venkovský způsob života. Jeho přítel mlynář mu předává dopis, který mu Anna v dubnu téhož roku odeslala z Anglie, kde nyní žije. Sergeje však Annino nadšené vzpomínání na jejich dětskou lásku již nezasahuje tak hluboce jako dříve: „ ,Vy však vždy stejně jste mi milý, / jak jaro, jako domov můj‘ [...] // Dopis jak dopis – / myslím hrubě. / Co živ, bych takých nenapsal.“ (Jesenin 1947: 74). Vzpomínka na mladou lásku v něm zůstává jako cenný prožitek, ovšem nehodlá jej zahrnovat do své současnosti.

Básník znechucený světem, v němž je duchovní rovina nedosažitelná, odjíždí od Marie vlakem: „Vlak cáká lakem měst a jmen / a couvá kředu o krok oční. / Mouchy nádražních čekáren / navrtávavě lokomoční / slibují chlipně rudý tón...“ (Holan 1970: 80). Svým odchodem od Marie stvrzuje básník to, co zjistil v její blízkosti, že návrat je nemožný. Ihned první básnickovy momenty ve vlaku jsou popisovány prostřednictvím motivů vyjadřujících nízké tělesné žádosti, jimiž je obklíčen: „Pod rozkročeným sloupem blíká / vemeno lampy s trochou mlíka / a někde stydký saxofon / zapíná knoflíčkové boty / na nožce nahé ženské noty, / zatímco píšťala má sklon / vyrvati uhlí bílé joty.“ (Holan 1970: 80). Na venkově zůstala Marie se svým pojetím poezie, která sceluje skutečnost, básník ujíždí směrem k městu ve vlaku, v němž se soustřeďuje diskontinuita, dezorientace, anonymita a hříšnost.⁹³ Pro Holana se vlak dokonce stává synonymem utrpení, které je trestem za hřích, jelikož jej ztotožňuje s očištěm z Bible či z Dantovy *Božské komedie*. Básník z vlaku pozoruje rychle se míhající obce se svými hřbitovy a pozoruje úděs, který hlučící dopravní prostředek vyvolává ve psech: „Psi dále vyjí, větrí, věští. // Větrí a vyjí zavile / na očištěm duše v tísní, / a na krůčky i na míle / rytmická spekulace plísni / roztrásá lůnu v jejich vzor...“ (Holan 1970: 83). Jízda vlaku se stává metaforou vývoje dějin, který je založen na mylném výkladu významu věčnosti: „A v hadrech táhnou údobí, / jako by věčnost byla více, / je-li věčností chudoby, / která v své cudné sémantice / naruby vykládána jest.“ (Holan 1970: 84).

Vlak je ovšem v *Prvním testamentu* zejména symbolem babylonského zmatení jazyků. Představuje protiklad platónské jazykové jednoty, o níž hovořila Marie. O prostředí železniční stanice a o vlcích lyrický subjekt říká: „A je to sonda stojazyká...“ (Holan 1970: 80). Mnohost jazyků znamená v *Prvním testamentu* rozklad lidské civilizace, poněvadž neumožňuje porozumění mezi národy, které by mohlo zamezit vzniku válečných konfliktů: „Jazýčkující množnou zmijí, / vedřiny ideologií / do bludných kruhů dusně svíjí / už každou z otevřených cest.“ (Holan 1970: 84). V těchto verších autor propojuje starozákonní příběh o dědičném hříchu s biblickým příběhem o stavbě babylonské věže.

⁹³ Poněvadž básník nebyl schopen setrvat v blízkosti své dětské lásky, je nyní ohrožován negativitou života: „A poutník zas je hrůzou brán / do buněčného zasvěcení, / když promítá mu na ekran / vagóny dnů, jichž obsah není / než zločin skrytý napřesrok / a nemoc, pýcha atakdale... / Projdi ta kupé... Je to stále / a stále totéž, nedozrálé / pod sluncem nervů zvaným šok.“ (Holan 1970: 85).

V závěru této skladby dospívá lyrický subjekt k přesvědčení, že lidé ve svém životě marně hledají něco stálého, třebaže se i vztahují k Bohu, protože vše je podřízeno smrti, která se zdá být jedinou jednotící silou, nedbající na jazykovou různost národů: „Nebot' i smrti malý je / prostor, jež v básni nechává jí / pro její glosolálie, / je stále mumlá, stále spájí, / nedbajíc v jakém jazyce... / I smrti, která dobře ví, že / pes podhrabává kámen tíže / a my zas vesmír, kde vždy blíže / hledáme její stálice. / Hledáme marně. Jsme jen scestí, / když chcem ji přemoc', v sebe vnésti, / vždy o plnosti bájíce. / Bůh vejde se jen v nic, ne v štěstí!“ (Holan 1970: 88). Lidská touha po odhalení tajemství vesmíru a důraz na vědecký pokrok jsou pozůstatkem prvotního hříchu Adama a Evy, kteří utrhli jablko ze stromu poznání: „Nám ovšem poznání je zrádné. / A že svět jeho tmou si vládne, / i láska propadá se tmou / a v žádné srdce nedopadne, / nikdy, ach, nikdy nedopadne...“ (Holan 1970: 89). Pomíjivost lásky je trestem za dědičnou vinu.

Lidé se marně snaží uchránit před apokalyptickou zkázą tím, že vytvářejí ideologická hnutí, která rozdělují lidstvo na jednotlivé znepřátelené tábory, protože mír na zemi nelze vytvořit bez duchovního základu: „A marně zvem po celý věk / v svá hnutí stádně nebezpečná / mír bez míry... / Jako bys řek: / mír bez matečných louhů Věčna...“ (Holan 1970: 91). Na konci této básně, v níž jsou platónské ideály představovány jako nedostupné principy, je přítomno srovnání současného stavu lidstva s jeho minulostí. Před spácháním prvního hříchu lidské duše znaly duchovní povahu krásy a mohly vzlétat k nebesům a přibližovat se vzorovým jsoucňům tak, jak to popisuje Platón. Duchovní hodnoty však byly nahrazeny pýchou na moc lidského rozumu, jejímž projevem byla dle Bible stavba babylonské věže: „My, kteří kdysi vzlétali / a znali vztlak a podnebesí, / sedání sov a krásu kdesi – : / teď bez proroků, kteří děsí / a s nimiž jsme se střetali, / chcem budovat, co *nás jen* slaví...“ (Holan 1970: 91).

První testament uzavírají verše, v nichž je vysloven požadavek „ryzí transcendentály“ (Holan 1970: 91), již je míněna vertikální linie, která by spojila pozemská jsoucná s jejich duchovními vzory, čímž by mezi nimi byla vytvořena pevná vazba: „Jenomže sama země praví: / Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach, nikdy nedostaví.“ (Holan 1970: 91). Transcendentála z *Prvního testamentu* je protikladem babylonské věže, jejímž prostřednictvím nebyla spiritualita posílena, nýbrž pokořena. Tento závěr básně je ovšem možno

vyložit dvojím způsobem. Buď jej lze považovat za pozitivní vyjádření naděje v znovuoobnovení platonismu, nebo je možné jej vyložit jako projev hořkého poznání autora, který je sice přesvědčen o tom, že bez duchovního přesahu jsou lidé ve svých dějinách ztraceni, ovšem jeho opětovné dosažení je nemožné. Lyrické básně vznikající ve stejné době jako *První testament* i další z příběhů z protektorátního období potvrzují spíše druhý z možných výkladů.

3.2.2 Promarněný Orfeův pokus o návrat Eurydiky v básních *Záhřmotí*

Téma nemožného návratu k milované ženě je přítomno také v lyrických verších sbírky *Záhřmotí*, která byla napsána roku 1940, ve stejném roce, v němž Holan dokončil *První testament*. Báseň *Odjezd* pojednávající o loučení muže se ženou na železniční stanici obsahuje motivy, jimiž se vyznačuje i *První testament*. K těmto motivům náleží samotný vlak a vzpomínání. Hlučný odjezd vlaku zamilovanému člověku stvrzuje, že se odloučil od milované bytosti: „Semafor panáčkuje, svěsiv ucho, / a loučení dře hrubou dálku / skelným papírem vlaku...“ (Holan 1965: 208). Jeden z milenců odjíždí vlakem od svého partnera, nelze však bez pochybností určit, zda odjel muž, nebo žena. Verše dvou posledních strof mohou napovídat, že spíše odcestovala žena, zatímco její milý stále prodlévá na nástupišti, trpí steskem, melancholicky pozoruje okolí a představuje si, že milovaná osoba do vlaku nenastoupila: „jak oči udeřily mořem o studánku / a pod záminkou, že má sůl, / vzpomínka o chléb prosí, // jak málo smělý sestup do pekel / má stvořit z žebra nástupiště / zmizelou Evu...“ (Holan 1965: 208). Tato báseň ale připouští i opačnou interpretaci. Odjíždějícím může být muž, který se z vlaku ještě ohlíží na nástupiště, a zjišťuje, že jeho partnerka z něj odešla.

Ať už autor míní, že je odjíždějícím žena, nebo muž, přičemž s příběhem *Prvního testamentu* by více korespondovala druhá z možností,⁹⁴ je patrné, že se v tomto textu objevuje mytické téma Orfeova sestupu do podsvětí pro Eurydiku, jež významně spoluutváří sémantiku *Noci s Hamletem*. Starověký příběh je zde vyjádřen prostřednictvím biblických motivů, poněvadž žena je nazvána Evou, básník naráží na starozákonní výklad jejího stvoření z Adamova žebra a namísto

⁹⁴ Pravděpodobnost druhé z možných interpretací podporuje také sloka, v níž pozorovatel sleduje krajinu míhající se za okny vlaku a poté vzpomíná na vzdálenou Evu. Muž spatří v průběhu cesty do ciziny moře, které v něm vyvolá vzpomínku na venkovskou studánku znázorňující ztracenou blízkost milenky: „jak oči udeřily mořem o studánku / a pod záminkou, že má sůl, / vzpomínka o chléb prosí [...]“ (Holan 1965: 208).

podsvětí je zde přítomen motiv pekla patřící do křesťanského kontextu. V této básni Holan prostřednictvím odkazů ke starozákonním textům interpretuje mýtus o Orfeově sestupu do podsvětí za Eurydikou. Orfeův sestup do podsvětí je chápán jako tvůrčí gesto, jímž se mu zemřelá žena navrátit. Mytický básník, dle Holanova básnického uchopení, toužil po tom znovu si milovanou ženu stvořit. Narážka na Orfeův příběh však znamená, že se v básni *Odjezd* odehrál marný pokus o návrat, jelikož Eurydika se zpět do života nevrátila. Orfeus neodolal a při výstupu z podsvětí na ni pohlédl, čímž ji ztratil. Eva v básni *Odjezd* je stejně jako Eurydika zmizelá.

Odjezd není jedinou básní *Záhřmotí*, do níž Holan zařadil motivy pocházející z báje o Orfeovi a Eurydice, k jehož transformaci později dospěl v *Noci s Hamletem*. Aposiopese v názvu básně *Je tolik...* by mohla být odstraněna doplněním slova „prázdnoty“, jelikož pojednává o tématu pomíjení, smrti a vyprazdňování životního smyslu: „Leč život po stranách jak ucho nádob užít / z plného v prázdno lije měrné zvyky / přes azur, stržený až na doslech o zbylé výši, / již hrozí tatáž barva.“ (Holan 1965: 204). Ve dvou verších této básně lze nalézt odkaz jak na starozákonní příběh, tak na starověký mýtus. Báje o Orfeově sestupu je v nich spojena s biblickým příběhem o zničení hříšných měst Sodoma a Gomora, jemuž neunikla ani Lotova rodina. Tím, co spojuje postavu Orfea s Lotovou ženou, je motiv ohlédnutí se, který je v obou příbězích zkázonosný. Orfeus ztratil, kvůli tomu, že se ohlédl, Eurydiku. Lotova žena se pro vzpomínku na bývalý domov proměnila v solný sloup: „Je tolik otáčení, že se poznáváme / jen v solných sloupech vzpomínek.“ (Holan 1965: 203). Básník se v *Prvním testamentu* s Marií sblížoval, dokud působilo kouzlo vzpomínek na mládí. Jakmile se tato iluze rozplynula, byl jejich vztah narušen odcizením. Básníkův návrat do rodného kraje za Marií byl marný. Orfeův sestup do podsvětí nepřináší řešení, protože při výstupu z něj tato postava selhává. Mýtus o Orfeově pokusu přivést Eurydiku mezi živé z říše mrtvých tím, že ji vyvede nahoru, na zemský povrch, upomíná na platónský výstup z jeskyně. Motivy odkazující na tuto báji ve sbírce *Záhřmotí* vypovídají o Holanově skeptickém postoji vůči platonismu.

S bájným příběhem Orfea se mohl Holan setkat při četbě Platónových spisů. Narážky na orfický mýtus v Holanově poezii jsou úzce provázány nejen s antickým kulturním kontextem, ale též s Platónovou filosofií. Platónovu filosofií, stejně jako

nauky Pythagorovy, jehož učení o nesmrtelnosti duše tento významný řecký filosof přejal, utvářelo takzvané orfické učení, které lze považovat za určitý předstupeň křesťanského monoteismu:⁹⁵ „Řecké myšlení bylo od Pýthagory po Platóna velmi ovlivněno orfickým učáním, protože to odpovídalo duchovním potřebám, které tradiční náboženství nemohlo uspokojit. Hlavním cílem orfismu, jímž bylo spasení duše a příklon k monoteismu, značně přispělo k přechodu od pohanství ke křesťanství; v raně křesťanském umění se Orfeus často zobrazuje jako pohanský předobraz Krista.“ (Slovník řecko-římské mytologie a kultury 1993: 184).

Orfeus, výjimečný básník a hudebník, který svým zpěvem okouzloval živé tvory, ale dokázal dojmout i stromy, byl podle řeckých bájí synem Múzy Kalliopé a thráckého krále a současně boha vod Oiagra.⁹⁶ Za ženu si vzal nymfu Eurydiku, o níž usiloval Apollonův syn Aristaios, avšak Eurydika milovala jen svého manžela a chtěla mu zůstat věrná. Když ji jednou její odmítaný ctitel pronásledoval, utíkala před ním travou, v níž se skrývala zmije, která ji uštkla a způsobila její smrt. Nešťastný Orfeus sestoupil do podsvětí, aby svou ženu odvedl zpět na svět. Svým zpěvem si podmanil celou říši smrti včetně jeho vládců Háda a Persefony, které Orfeovy písně přesvědčily. Vydali Orfeovi Eurydiku pod podmínkou, že nahoru do říše živých bude kráčet za svým manželem, který se za ní během výstupu nesměl ani jednou ohlédnout. Orfeus však tuto podmínku nedokázal dodržet, ve chvíli, kdy již bylo na dosah denní světlo, se na svou ženu otočil a ona opět propadla říši mrtvých. Podruhé již podsvětní říše Orfea nepřijala. Život po druhé smrti Eurydiky se vyznačoval buď samotou, poněvadž odmítal náklonnost jiných žen, nebo příklonem k homosexuální lásce. Jeho život ukončily rozlíčené thrácké ženy, které urážel jeho nezájem o jejich krásu.

Pro orfickou nauku byl zásadní zejména mytický motiv Orfeova sestupu do podsvětí, který původně nebyl vázán na milostný příběh manželské lásky, avšak souvisel s procesem zasvěcení do tajemství života a smrti a s duševní katarzí. „Námět sestupu do podsvětí se objevuje v mýtu o Orfeovi od samého počátku a váže se bezpochyby k velmi starým náboženským a společenským strukturám; až později byl spojen s námětem citovým (láska překonávající hranici smrti).“

⁹⁵ Orfeus byl ve starověku pokládán za autora skutečných básnických textů. „Od 7. století kolovala pod jeho jménem bohatá poezie s nábožensko-filosofickým obsahem.“ (Platón 1993: 512).

⁹⁶ Překlad jeho jména znamená „přeneseně vynikající pěvec nebo hudebník.“ (Slovník řecko-římské mytologie a kultury 1993: 184).

(Slovník řecko-římské mytologie a kultury 1993: 183). Mýtus o Orfeově sestupu do říše smrti se stal základem nejprve lidového myšlenkového proudu, jehož součástí byly rituály, které jeho zastánce odkláněly od polyteismu vyznávaného většinou starověké antické společnosti a jež se stal předobrazem křesťanské tematiky spasení lidské duše: „Orfismus, pocházející z lidových vrstev byl především zvláštní způsob života, v němž hrály důležitou úlohu očišťovací rituály, zařikávání, četné zákazy, např. zákaz požívání masa – vegetariánství, které vyznavače vzdálilo náboženským a společenským praktikám obce.“ (Slovník řecko-římské mytologie a kultury 1993: 184). Námět Orfeova sestupu mohl mít důsažný vliv na vznik Platónova podobenství o jeskyni, v němž je přítomný jak motiv výstupu, tak opětovného sestupu, při němž si odpoutaný bývalý vězeň jeskyně uvědomuje míru svých předchozích omylů.

O Orfeovi pojednává Platón v dialogu *Symposion*, který se věnuje tématu erotické lásky a krásy, a rovněž ve spisu *Ústava*, jež obsahuje nauku o jeskyni smyslových klamů. V *Symposionu* je báje o Orfeovi a jeho ženě Eurydice zmíněna v části věnované otázce původu boha Érota, který je dle Platónova mínění, založeného na myšlenkách Hesioda a Parmenida, nejstarším bohem. Vznikl ihned po prvotním Chaosu, a lidem proto může přinášet to největší štěstí: „Takto se s mnoha stran souhlasně tvrdí, že Eros jest jeden z nejstarších bohů. A jako nejstarší jest nám příčinou největšího štěstí.“ (Platón 1947: 23). Za charakteristický rys erotické lásky považuje Platón odvalu, jíž zamilovaný člověk získává působením Eróta, který podle filosofova názoru zlepšuje charakter člověka mužského i ženského pohlaví. Činí jej odvážným a autentickým v jeho cítění i chování: „Věru opustit svého miláčka nebo nepomoci mu v nebezpečnosti – nikdo není tak zbabělý, koho by sám Eros nenaplnil božským zápallem k dobrosti, tak aby byl podoben muži již přirozenou povahu nejlepšímu; a praví-li Homér, že *sílu vdechl* některým z hrdinů Bůh, docela tak to dává svým působením Eros milujícím.“ (Platón 1947: 23-24).

Své přesvědčení dokládá Platón antickými bájemi, v nichž byli milující ochotni obětovat pro milovaného i svůj život: „Vždyť i smrt za druhého podstoupiti se odhodlávají toliko milující, nejen mužové, ale i ženy.“ (Platón 1947: 24). Důkaz odvahy pramenící z milostného zanícení představuje pro Platóna příběh Alkéstis,

kteřá byla ochotná zemřít proto, aby podsvětí vydalo živého jejího manžela:⁹⁷ „[...] i Pelliova dcera Alkestis, která jediná se odhodlala zemřít za svého muže, ač měl ještě otce i matku; ona je působením lásky o tolik předstihla v oddanosti, že se proti ní zdáli k vlastnímu synovi cizími a jediné podle jména příbuznými; tento její čin se tak velice líbil nejen lidem, nýbrž i bohům, že ačkoli mnoho lidí vykonalo mnoho krásných činů a jen několik málo z nich odměnili propuštěním jejich duše z Hádu, její duši propustili, v zalíbení nad tímto činem: tak si i bozi velice váží opravdovosti a statečnosti v lásce.“ (Platon 1947: 24). Orfeovo jednání předkládá v *Symposionu* Platón jako protiklad chování Alkéstis. Platónova interpretace neúspěchu Orfeovy cesty pro Eurydiku vychází z jeho pojetí Eróta. V *Symposionu* je vysloven názor, že Orfeus neoplýval pravou odvahou vyvolanou erotickou láskou, jelikož nebyl připraven pro Eurydiku zemřít. Namísto toho využíval moc své zpívané poezie k tomu, aby okouzlič podsvětní bohy, což se mu sice podařilo, avšak plně je o své lásce k ženě nepřesvědčil, protože mu nevydali Eurydiku živou, nýbrž poskytnuli mu pouze její přízrak. Platón se ve svém výkladu Orfeova počínání soustřeďuje na jeho selhání způsobené zbabělostí a strachem ze smrti, jejichž důsledkem je podle jeho názoru i jeho násilná smrt: „Ale Orfea Oiağrova odeslali z Hádu s nepořizenou; ukázali mu jen přízrak ženy, pro kterou přišel, jí samé mu však nedali, neboť se jim zdálo, že jest příliš změkčilý – bylť kitharoidem – a že neměl odvahy pro lásku zemřít jako Alkestis, nýbrž vším způsobem chtěl vejít do Hádu živ. Proto jej tedy bozi potrestali a způsobili, aby se mu dostalo smrti rukama žen.“ (Platón 1947: 24).⁹⁸

⁹⁷ Alkéstis v řecké mytologii symbolizuje sílu manželské lásky, která překoná i smrt. Některé motivy báje o Alkéstidě připomínají příběh Orfea a Eurydiky. Alkéstis odešla do říše mrtvých, aby její manžel Admétos mohl žít. Podsvětní bohové se nad její duši z tohoto důvodu slitovali a nechali ji osvobodit silným a odvážným Héraklétem, „který sestoupil do podsvětí a přivedl ji na zem stejně mladou a krásnou jako v hodině smrti.“ (Slovník řecko-římské mytologie a kultury 1993: 29). Holanova sbírka básní *Triumf smrti* z roku 1930 obsahuje básnickou prózu nazvanou *Alkéstis*.

⁹⁸ Podle přesvědčení Platóna se Orfeus pokoušel podsvětní bohy v jistém smyslu uplatit svou poezií, protože nechtěl zemřít. Smrt jako oběť ve prospěch Eurydiky zamýšlel nahradit zpěvem. V *Ústavě* Platón v kapitole *Podplatitelnost bohů* kritizuje zastánce orfického učení, kteří věří tomu, že jejich obřady jim zajistí odpuštění špatných činů v posmrtném životě. Odmítá jejich očistné rituály, které chápe jako formu uplácení: „Mají hromadu knih Músaiových a Orfeových, potomků Selény a Múz. Podle nich konají oběti a k tomu získávají jednotlivce, ale i celá města, jako by se osvobození a očistění z bezprávných činů dalo pomocí obětí a radostných slavnostních her, a to jak ve prospěch živých, tak mrtvých. Obřady nazývají zasvěcováním a ty nás prý zbavují podsvětních hrůz, zatímco na ty, jež nepálí oběti, čekají hrůzy.“ (Platón 1993: 86). V kapitole *Volba životního způsobu*, odkazující na Pythágorovo učení o stěhování duší, je Orfeovo jméno zmíněno v *Ústavě* podruhé.

Ovidius přebásnil mýtus o Orfeovi a Eurydice ve svých *Proměnách*. Jeho pojetí této starověké báje se liší od Platónovy interpretace, poněvadž příčinami Eurydichina zmizení se stávají netrpělivost způsobená intenzitou Orfeovy lásky a úzkost o Eurydichin stav, které jeho selhání v jistém ohledu omlouvají: „Nazpět ji Orfeus dostal, však pod tou podmínkou pouze, / aby se neohléd’ dříve, než z podsvětí na světlo vyjde, / jinak že milosti dar se marným pro něho stane. // Cestou kráčeji vzhůru, jež němým vede je tichem, / cestou příkrou a chmurnou a v hustou se halící mlhu. / Od kraje povrchu země již nebyli vzdáleni příliš, / když vtom v bázni, zda stačí mu choť, a v touze ji spatřit / manžel se ohlédne po ní – ta ihned však zmizí mu zpátky. / Paže vztahoval k ní, chtěl obejmout, objat být od ní, / ale nechytne nic než nehmotný mizící vánek. / Podruhé umírajíc nic nevyčte manželu svému – / nač by si naříkat mohla, než na jeho přílišnou lásku? – / jenom poslední sbohem, jež sotva on zachytil sluchem, / pronesla tiše a zpátky se propadla do říše smrti.“ (Ovidius 1974: 270-271). Ovidius však v *Proměnách* umožňuje Orfeovi a Eurydice šťastné shledání, třebaže se odehrává až po Orfeově smrti: „Orfeův stín když v podsvětí vešel, zas prohlíží / místa, / která už jedenkrát viděl, a po sídle blažených zírá; Eurydiku tam najde a sevře ji v toužebnou náruč. / Tady si vykračují krok za krokem oba, / ona jde vpředu, on za ní a hned zase před ní; již může / po své Eurydice se bezpečně ohlízet Orfeus.“ (Ovidius 1974: 296).⁹⁹ Příběh Orfeovy touhy po Eurydice uzavírá Ovidius kladně, jelikož jako mrtvý s ní bude moci zůstat navždy a žádné ohlédnutí již nezpůsobí její zmizení. Ovidius tímto závěrem ocenil Orfeovu věrnost, kterou prokázal po Eurydichině úmrtí, jelikož svou manželskou oddaností proti sobě popudil thrácké ženy, které způsobily jeho předčasnou smrt.¹⁰⁰

Platón zde tvrdí, že nový život si volí duše dle zvyku, který jí byl vlastní v životě předešlém. Naráží zde na nevraživost vůči ženám, kterou byla Orfeova duše poznamenána, když byl tento pěvec zavražděn thráckými ženami. Po smrti Orfea se jeho duše chtěla raději přemístit do labutího těla než do těla ženského: „Říkal, že spatřil duši patřící kdysi Orfeovi vybírat si život labutě, protože z nenávisťi k ženskému pokolení pro tu smrt, kterou od něj vystála, nechtěla už být zplozena v ženě.“ (Platón 1993: 475).

⁹⁹ Tato Ovidiova představa šťastného znovushledání Orfea a Eurydiky se zřejmě inspirovala Holana k transformaci tohoto antického mýtu v *Noci s Hamletem*. Společné kroky však v Holanově vrcholné básnické skladbě činí tuto manželé na zemském povrchu jak živí lidé.

¹⁰⁰ Ve Vergiliově zpracování báje o Orfeovi a Eurydice v díle *Georgika* je důvodem manželského neštěstí Orfeova přílišná touha po Eurydice, která mu zabránila v racionálním uvažování. Jeho chyba je Eurydichinými ústy pojmenována jako nerozvážnost, škodlivé prudké jednání odpovídající zbrkllosti a netrpělivosti: „Ten zpěv dojal i královnu podsvětí Persefonu a královna propustila Eurydiku. Vymínila si jen, aby šla za svým mužem a aby se Orfeus neohlížel, dokud nedojdou na

Podstatou tragičnosti Orfeova počínání je v Ovidiově i Vergiliově uchopení to, že veškeré úsilí, které vyvinul pro záchranu Eurydiky, zmařil vlastním zaviněním ve chvíli, kdy zbývalo jen pár kroků k vytouženému cíli. Postava Orfea a motiv sestupu do podsvětí jsou důležitou součástí Holanovy poezie od její rané fáze až po vrcholnou tvorbu a značí jeho vazby k antické inspiraci, i když se vůči vlivu neoklasicismu kriticky vymezuje.

3.2.3 Odvržení antikizujícího řádu a harmonie ve sbírce *Bez názvu*

Na platonismu založená koncepce tvorby související s neoklasicismem je výslovně odmítána ve sbírce *Bez názvu*, kterou Holan také psal v době, kdy již pracoval na *Prvním testamentu*. Platónova filosofie je popírána v básni *Subidas I*, jelikož tělesnost v ní není představena jako první bod výstupu k pravému duchovnímu poznání. Tělo je v ní oproti tomuto pojetí chápáno jako vězení duše, která svou hmotnou schránku nemůže přesáhnout. Duše je obehnána zdi těla, které ji omezují, neumožňují její vzestup. Člověk je determinován svou anatomí a nemá přístup k duchovnímu světu: „Tep vyťukává na zeď těla / smluvená znamení. / Věžeňsky chápem, co nám chtěla, / vždyť chceme vše, čím zní.“ (Holan 2000a: 39). Souběžně s odsouzením tělesnosti, lyrický subjekt kritizuje erotickou touhu, jež také ztrácí svůj platónský náboj a způsobuje pouze utrpení. Jen světec dokáže propustit svou duši za zdi těla prostřednictvím dýchání, které je metaforou nehmotné psyché, protože se osvobodil od tělesné žádosti: „dech světce, plně živ, / ví, kterak nebýt ohraničen. / On ničí touhu dřív, / než utrpením bude ničen.“ (Holan 2000a: 39).

V básni *Stále* je tematizována agresivita času, který rozkládá skutečnost, podobně jako to činí na svých malbách kubističtí malíři. V jejích verších je přítomen motiv hran, který je poukazem k analytické kubistické metodě zobrazování předmětů. Existenciální situaci člověka na přelomu třicátých a čtyřicátých let v této básni vyjadřuje metafora dechu, který pozbývá svou

denní světlo. Ale touha po Eurydice připravila Orfea o rozum – odpustitelný hřích, pokud by bohové podsvětí vůbec uměli odpouštět – už byli na denním světle, když se Orfeus náhle zastavil a ohlédl. Tím zmařil všechno, čeho dříve dosáhl, sám porušil smlouvu uzavřenou s neúprosným pánem podsvětí; třikrát zazněl skřípavý hlas nad Aornským močálem a Eurydika smutně pravila: „Mne, tvoji ubohou choť, i tebe, Orfeem, zahubila tvá nerozvážnost. Hle, už mě volá zpátky nemilosrdný osud a na moje oči, slzami smáčené, znovu se snáší spánek. Loučím se s tebou, hluboká noc mě uchvacuje a strhuje s sebou – jen svou bezvládnou ruku ti mohu ještě naposledy podat, ale nikdy víc nemohu být tvá...“ (Trencsényi-Waldapfel 1967: 69).

kontinuitu, což může značit, že se lidé dusí a ztrácejí svobodu: „Čas, který rve a rve, / provázen hranami... / I podzemní duchové / jsou nad námi. // Pod tíhou jejich pat / trhá se sval i dech. / Je slyšet stálý pád / všech živých, mrtvých všech...“ (Holan 2000a: 84). Destruktivita času znemožňuje duchovní prozření. Je zde popřeno Platonovo podobenství o možném výstupu ze světa zdání k pravému poznání idejí, protože člověk je uvězněn v podzemním prostoru tak hluboko, že se nad ním rozprostírá podsvětí říše se svými bohy. Pojmenování básně je ironické, jelikož stálé je pouze umírání.

Název básně *Spící hoch* a zejména její první sloka upomínají na Goethem ovlivněné verše o nahé kráse jinochů z *Vanutí* a *Oblouku*, jež byly prodchnuty Platonovým pojetím Eróta: „Na mechu, kde jen zeleň vane, / spící hoch, tak jak ho červen svlék. / Má kolem sebe rozsypané broky borůvek.“ (Holan 2000a: 63). Ve sbírce *Bez názvu* ovšem Holan toto idealizující hledisko opouští a již v první sloce se metafora „broky borůvek“ napovídá, že se v tomto lyrickém textu obráží dění 2. světové války. Báseň *Spící hoch* představuje naprostý protiklad básni *Na břehu moře* nebo *Jinoch v mořské koupeli*, poněvadž obraz krásného nahého jinocha v ní neodkazuje k transcendentnímu duchovnu a k nesmrtelnosti lidské duše. Autor prostřednictvím *Spícího jinocha* polemizuje s časnou lyrickou poezií první poloviny třicátých let. Chlapecké tělo se v tomto textu nevyznačuje průzračnou duchovností, jež navracela lyrickému subjektu *Vanutí* a *Oblouku* čistotu období dospívání, ale biologickou předurčeností těla, která se projevuje lepkavostí potu. Potící se chlapcovo tělo je přirovnáváno k rakvi, jež je čerstvě natřená lakem. Duše jinocha je již zaživa pohřbená v tělesnosti: „A černožlaté víly blednou, / když pot mu sají, sladký tak: / vosy, jež přilepí se jednou / na jeho rakve čerstvý lak.“ (Holan 2000a: 63). Nevinnost jinocha sají skrze jeho pot vosy symbolizující svou černožlutou barvou válečné ohrožení, kterému může chlapec brzy podlehnout. Jinochovo nahé tělo není vnímáno prizmatem Platonových a Goethových myšlenek. Lyrický subjekt v hochově mládí nachází skrytý zánik. Báseň *Spící jinoch* dokládá, že Holan nebyl schopen rozvíjet harmonizující neoklasicistní koncepci poezie v době druhé světové války.

V textu *Eterno nò, ma ben antico* dospěl Holan k odmítnutí neoklasicismu, které je zřejmé již z pojmenování básně. S platonismem se autor loučí v básni, jejíž název vyjádřil v italském jazyce. Vztahuje se prostřednictvím italštiny ke své italské

cestě, během níž se přimkl ke klasicizujícím východiskům, jež v první polovině třicátých let rozvinul ve *Vanuti* a *Oblouku*. Obrací se k zemi původu svého neoklasicistního pojetí, jež ovšem popírá. Název této básně je možné přeložit do češtiny jako „Věčný nikolí, avšak ostře antický“. Holan v něm staví do protikladu věčnost a antiku, jíž tímto způsobem upírá duchovnost. Slovo *eterno* může být přídavným jménem, ale rovněž podstatným jménem. Znamená buď věčný, odvěký, nepomíjejí, trvalý, nebo věčnost či nepomíjejícnost. *Antico* lze přeložit do českého jazyka jako antický, starověký, klasický, starý, nebo může mít dokonce význam spojení slov antický duch.

Tématem uvedené básně je zamyšlení se nad pomíjivostí krásy, času a lásky: „Krása a čas... Což vskutku všechno / pozdější ničení může být dřív / jenom o stavbu a růst v milujícím?“ (Holan 2000a: 83). Zrod lásky ke krásné bytosti již nepředstavuje v Holanově poezii platónskou cestu k duchovnu, které svou trvalostí přesahuje plynutí času. Láska ke kráse rodící se v milujícím člověku přispívá naopak k její destrukci. Ani v erotické lásce a v obdivu ke kráse se neskrývá naděje na překonání omezujícího horizontu tělesnosti, jelikož tyto postoje vedou člověka k uskutečnění. Každé naplnění erotické touhy pokládá lyrický subjekt za odklon od duchovní roviny. Báseň končí řečnickou otázkou, v níž se lyrický subjekt vzdává transcendence idejí, poněvadž způsob života lidí neumožňuje nic jiného než neustálé pomíjení: „Je to vždy totéž zaslepení ve skutcích. / Co může nahmatat než zem?“ (Holan 2000a: 83).

3.2.4 Nepřekonatelná dichotomie tělesného a duchovního v Terezce Planetové

Z Holanovy poezie mizí na přelomu třicátých a čtyřicátých let harmonizující neoklasicismus, který básníkovi umožňoval přijmout smyslově vnímatelnou skutečnost, kterou je rovněž tělesnost a k níž se pojí i erotično. Popírání platonismu se objevuje nejen ve skladbě *První testament*, ale také v dalších příbězích psaných za nacistické okupace, jimiž jsou *Tereška Planetová*, která byla napsána roku 1942, a *Cesta mraku*, jež byl dohotoven roku 1944. Básník již není schopen akceptovat časovost a tělesnost, jako tomu bylo v básních první poloviny třicátých let, v níž se mu dařilo prostřednictvím platonismu skutečnost idealizovat. Postavy z uvedených skladeb naopak musejí žít od světa odtrženy, aby neztratily schopnost vztahovat se k duchovním hodnotám a k řádu. Básník z *Prvního testamentu* se vztahuje k idejím,

jen pokud se od světa odvrací. Považuje je za princip, který nemá žádnou souvislost s hmotnou realitou: „Snad básník-smolař, který pije / hrom sebezapomenutí / v tragičnu, kam se musel vzdálit, / by zaslechl hlas irealit –“ (Holan 1970: 86).

Stejně tak lékař z *Terezky Planetové* se vzdává svých smyslů a své tělesnosti, aby zabránil ztrátě své duše a zničení krásy své životní lásky. Nedokáže vnést soulad do svého vztahu k duchovnímu a tělesnému. Duše a tělo, duchovnost a smyslovost se v Holanově poezii čtyřicátých let opět rozpojují, protože platonismus přestává vyrovnávat a ladit protiklady. Nabývá oproti tomu významu pouhého odvrácení se od smyslové reality. Poté, co poznal, že se do Terezky zamiloval, odešel lékař z rodné vesnice, aby jí nebyl nablízku, a toulal se po světě: „Bos bez dokladů, bez všech věcí / (vandrovni knížku měl jsem přeci / v náprsní kapse anděla) / vně Platónovy sazné sluje / prokvet jsem léta plodně svá.“ (Holan 1970: 114). V těchto verších je přítomen motiv Platónovy jeskyně, v níž žijí lidé, kteří podléhají smyslovým klamům. Autor kurzívou užitou u slova „vně“ zdůrazňuje, že lékař k nim nepatří. Spojení slov „sazná sluje“ je dysfemismem, jímž autor nazývá platónskou jeskyni. Lékař sice nebyl ovlivňován smyslovými klamy, ale to jeho život nečinilo smysluplným, proto je přítomno v označení Platónovy jeskyně opovržení. Verš „prokvet jsem léta plodně svá“ (Holan 1970: 114) je eufemistickým vyjádřením pro zjištění, že svůj život promarnil.

V *Terezce Planetové* je představen obraz světa, v němž si člověk musí zvolit jednu z dichotomií a nemůže doufat v jejich překlenutí. Buď lidská bytost setrvává uvězněná v hranicích hmoty a smyslů, nebo je vyvržena do samoty, v níž vnímá smyslovost jako něco rozporného. Lékař na základě své zkušenosti charakterizuje lidský život jako neúplnost a nesoulad.¹⁰¹ Této rozpolcenosti života mezi duchovní a hmotné se v době lékařova mládí vymykala jen Terezka. Odchod od Terezky odpovídající platónskému odstupu do hmotného světa však nezajistil duchovním hodnotám spjatým s touto dívkou trvalou existenci. Terezka je lékařem popisována jako výjimečně krásná panna, kterou neohrožuje svod tělesných vášní. Její tělesnost je téměř nehmotná, což se projevuje rozechvělostí a éterickou lehkostí jejich pohybů: „Má kráska ale kráčet směla / vždy rozechvěně, jak by měla / list osikový

¹⁰¹ Lékařovo hodnocení života je existenciální. Život je absurdním procesem, pro nějž se nikdo z lidí svobodně nerozhodl, a proto nikdy nemůže pro člověka nabýt smyslu: „Život! ... Je to něco vždy z výše / vnučeného, ba náplň spíše / než organicky vyrostlá plnost... Vždy proto nesouladný, / že naší vůle málo dbá... / Nenarodili jsme se žádný / dobrovolně...“ (Holan 1970: 114).

pod patou. / Ať jitřní rosu sbírala si, / ať z trávy šla mdlou mlhou zlou, / ať
pospíchala mezi klasy, / ať nesla vodu nebo koš – / mohla se ptáti: Co jsi, tího?... /
Cimbál koláče svatebního / ji nezval dosud na rozkoš.“ (Holan 1970: 111). Tereška
je postavou, která ztělesňuje v této básni Holanovo pojetí světa ze sbírky *Vanutí*,
v němž motiv chvějících se listů osiky byl dokladem přítomnosti duchovna
v hmotném světě.¹⁰²

V závěru lékařova vyprávění je ovšem odhalena naprostá prázdnota lidského
života. Po třiceti letech se vrátil do vesnice s nadějí, že Terešku nalezne, ale nic o ní
nezjistil, jelikož její existence upadla v zapomnění: „,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 1970: 118). Tento příběh nepojednává pouze
o nezrušitelné disharmonii mezi tělesnou a duchovní rovinou ve vztahu muže a
ženy, poněvadž ztráta Terešky symbolizuje popření příklonu ke světu, jímž se
Holanova poezie vyznačovala v časných lyrických sbírkách a jenž byl umožněn
přijetím platónské perspektivy, která v této fázi tvorby přestává být funkční.

3.2.5 Neuskutečnitelnost návratu k duchovnímu řádu v *Cestě mraku*

Hlavní postavou příběhu *Cesta mraku* je kovář, který zachovával ve svém životě
řád, pouze dokud žil odvrácen od společnosti. Na začátku vyprávění kováře
vypravěč vykresluje jako vyrovnaného šedesátiletého muže, který přijímá život jako
proces vyznačující se zákonitostí: „A cítil osud, který platí, / jemuž netřeba
pomáhati, / když stal se sebou na zemi.“ (Holan 1970: 121). Tato postava zpočátku
vyprávění nevnímá život jako dění, ve kterém by se mohly skrývat rozpory, a
akceptuje plynutí času. Kovář je člověkem, kterému je dáno ovládat tvary¹⁰³ a jehož

¹⁰² Motiv osiky odkazující na básnickou sbírku *Vanutí* je v Holanově poezii symbolem tvůrčí fáze
první poloviny třicátých let, jež je založena na platónské abstrakci. Jeho prostřednictvím je
charakterizována i Eurydika v *Noci s Hamletem*. Osika je prvním stromem, který spatří poté, co
vystoupila z podsvětní říše. Orfeus osiku Eurydice představuje jako strom, který milovala před tím,
než zemřela. Sama však jeho totožnost nepoznává: „EURYDIKA: To nic není... Odvykla jsem
střevíčkům, / jež jsi mi přinesl... Ty jejich / vysoké kramflíčky! A i sukni / jako bych měla uvázanou
na věřím v boha... / Tohleto je strom, vid'?... / ORFEUS: Osika, miláčku! Tvá oblíbená!...“ (Holan
2004: 36-37). Po svém znovuoživení ovšem není schopna vidět korunu stromu, na jejíž listech by
se mohlo projevit působení větru symbolizujícího duchovní hodnoty. Její pohled na svět je stále
ovlivněn prožitou smrtí, poněvadž z osiky vidí jen kořeny, čehož lituje: „EURYDIKA: Vidím, žel
jen její kořeny / (tyto, jak bys řekl, nervy vegetačních démonů), / vidím už jenom její kořeny, / tak
jsem si zvykla pobytu tam dole... Ale kdo ví! ... [...]“ (Holan 2004: 37).

¹⁰³ Kovářova schopnost nazírat přítomné dění harmonickým způsobem je založena i na bolestných
zkušenostech, jímž v průběhu svého života čelil: „A že byl kovář, znatel výzvy / a přemáhání, tvarů

povolání vyžaduje, aby vstával časně ráno, a proto jej vypravěč přirovnává ke kohoutovi, který kolem sebe šíří rád, když ráno kokrhá: „Tak, rovnovážný na duši, / s kohouty vesnic první bytost, / jež rozepěla zákonitost, / *byl* tím, co kdos jen zatuší...“ (Holan 1970: 122). Holanovo ztotožnění kovářova přístupu ke světu s nadějeplným kohoutím zpěvem může odkazovat k řeckému filosofovi a matematikovi Pythagorovi, jenž objevil intervaly mezi tóny, pravděpodobně když naslouchal zvuku kovářských kladiv. Z tohoto pozorování zřejmě odvodil Pythagoras své přesvědčení, že základem světa je matematický řád, který se nejzřetelněji projevuje v hudbě. Holan mohl být obeznámen i s příběhem knihy *Genesis*, v níž je původ hudby též odvozován od zvuků kladiv, v nichž se ozývá hudební harmonie.¹⁰⁴

Idylický život pro kováře končí dnem jeho svátku, kdy se rozhodl, že se půjde pomodlit do kostela nacházejícího se v nedalekém městečku, které několik let nenavštívil: „Že měl dnes svátek, pojal přání / po letech do městečka jít / a v kostele se pomodlit. / I vyrazil hned za svítání...“ (Holan 1970: 121). Toto gesto lze chápat jako projev vděčnosti za dosavadní souladný způsob života a současně může být považováno za projev víry ve všemohoucnost křesťanského Boha. Po příchodu ke kostelu ovšem tento muž zjišťuje, že cíl jeho cesty nebude naplněn, poněvadž chrám je zavřený: „Konečně město podél vody... / Chrám byl však ještě uzavřen...“ (Holan 1970: 129). Odchází proto do blízké hospody, aby se zde občerstvil: „To už však mířil parkem ven / a zašel potom do hospody / na vína hlt, na doušek jen, / a chleba kus, jež pekli sen...“ (Holan 1970: 130). V tomto profánním a pudy ovládaném prostředí ztratí řád svého života i veškerý svůj majetek. Při hazardní hře zjistí, že spoluhráč podvádí, a proto jej zavraždí. Postava

pán, / chápal, že muž je v život zván, / teprve, když ho život zjizví.“ Léta, která uplynula od doby, v níž trpěl, ovšem změnila bolest ve vzpomínky a zahladila rozpory, s nimiž se v mládí potýkal. Stárnutí vneslo do jeho života mírnost a vyrovnanost: „Jenomže od těch dob a ran / už pouze vzpomínkový van / táh mírně jeho šedesátkou, / která se proměnila v jas, / odmítající abraxas / a čar i kouzel sílu vrátkou.“ (Holan 1970: 122).

¹⁰⁴ Proporce mezi tóny byla dle knihy *Genesis* objevena, když Júbal, jeden ze tří synů Lámechových, uslyšel v kovárně svého bratra Túbal-kaína souzvuk vycházející ze zvuků kladiv. „Júbal, milovník hudby, zvážil kladiva a porovnal jejich váhu se zvukem, aby zjistil, jaký rozměr mají kladiva, která vydávají onen zvuk“. Tak se zrodily noty a tóny.“ (Paz 2014/15: 339). Ani ve středověké filosofii nebyl zapomenut Pythagorův zájem o řád skrytý v hudbě. Křesťanský filosof Boëthius přisuzoval objev hudební harmonie v úderech kladiv Pythagorovi.

kováře vykazuje autobiografické rysy a jeho osud současně představuje básníkovo odmítnutí neoplatónské metody tvorby z první poloviny třicátých let.

Dnem svátku, který hodlá kovář oslavit modlitbou v kostele, mohl být 23. květen, kdy slaví jmeniny Vladimír, čemuž tak bylo rovněž roku 1944, během něhož autor *Cestu mraku* napsal.¹⁰⁵ To, že se kovář jmenuje stejně jako básník, lze doložit jednak popisy jarní krajiny, kterou hlavní postava prochází při své cestě do kostela, a taktéž etymologickým významem jména Vladimír, který koresponduje s charakteristikou kováře. Příběh *Cesty mraku* se pravděpodobně odehrává ve druhé polovině měsíce května, v níž obvykle kvetou lesy a ve které přichází první jarní bouřky. Kovář kráčí lesem, v němž jej obklopuje všudypřítomný pyl: „Les kvetl... Jeho pyl se trás / a loudil na všem klín a pás, / že být zde panna prchala by...“ (Holan 1970: 127).¹⁰⁶ Motiv jarní bouře souvisí s názvem díla. Již od rána, za něhož se kovář začíná blížit k městu, se kupí bouřková mračna. Bouře však propukne až v noci, když už kovář propadl hře v karty a postupně ztrácel veškeré jistoty svého samotářského způsobu života: „On ale viděl na okus, / že za tabulkou plnou kouře / kraj odstává od blízké bouře / jak uši strachu...“ (Holan 1970: 147). Bouřky mohou vzniknout za teplého a dusného, spíše letního počasí, které je příznačné pro období vrcholného jara, nikoli pro jarní měsíce březen a duben, či pro počátek května. V den, kdy kovář odchází do města, je dokonce takové teplo, že vypravěč hovoří o žáru: „Žár žárlivý na lásku k zemi / stoupavě rozechvíval vzduch“ (Holan 1970: 128).

Po této probdělé noci nemůže být kovář nadále nazýván pánem tvarů, jelikož ztrácí schopnost vládnout svému životu vlastní vůlí a nedokáže již vytvářet harmonii. Etymologický výklad Holanova křestního jména zahrnuje motiv řádu či vlády nad světem. Jméno Vladimír je „slovanského (snad bulharského) původu, vykládá se jako ‚vládce (vládni) míru (světu)‘, popř. též jako ‚velký vládce‘ (druhá část *-mer* se v souvislosti s germánskými j. vykládala též jako ‚velký‘).“ (Knappová 2017: 338). Holan ve verších *Cesty mraku* zřejmě přikládá svému křestnímu jménu

¹⁰⁵ Básník pod skladbou *Cesta mraku* uvádí, že vznikala v březnu a dubnu roku 1944.

¹⁰⁶ Dalším dokladem, že kovář kráčí do města v době vrcholného jara, je bílá barva květenství pampelišek. V dubnu jsou pampelišky většinou ještě žluté, ovšem v průběhu května se z květů stávají plody bílého chmýří připomínajícího vatu: „Pramínek ještě spánek pil, / vždyť křepelčin budík slabě bil, / ucaný vatou pampelišek...“ (Holan 1970: 124). Z uvedeného verše vyplývá, že pampelišky již mají zralá semena, která vítr začal roznášet po kraji.

Vladimír význam vládce harmonie nebo člověka řádu a přisuzuje jej postavě kováře, jenž ovšem v příběhu propadá chaosu a zániku.

Kovář vyšel ze své samoty do lidské společnosti s naprostou důvěrou v sebe sama a v uspořádání světa. Vypravěč *Cesty mraku* však jeho sebedůvěru a víru v kladné aspekty vnějšího světa od počátku ironizuje. Do kontrastu ke kovářově bezstarostnému veselí staví například motiv sebevraždy spjatý s přírodním motivem buku, na němž by se sebevrah mohl oběsit: „To se to šlo, ach, helihalou! / Směr klouzl pod živlový buk, / jenž žadonil o nesouzvuk, / o oprátku, o šňůrku malou – “ (Holan 1970: 124). Zatímco pohyb větve, kterou rozpohyboval jemný jarní vánek, utvrzuje kováře v jeho harmonickém pojetí světa, vypravěč si je vědom toho, že každé zafoukání větru již od rána připravuje noční bouři: „A pohyb větve zdál se šířit / takový přesvědčivý mír, / že malomluvný bohatýr / moh by jen tichem bohatýřit, / jsa úst a dechu čirý syn... / Ty ale dál jdi pod nebesa / a ze syrové malby lesa / cit' povívavý terpentýn!“ (Holan 1970: 125). Duchovní řád a ticho krajiny jsou iluzivní, jelikož se nezvratně převrací ve své protiklady, jimiž jsou chaos a hluk bouře, která přírodu ovládne a jejíž předzvěstí je motiv vůně pryskyřice, z níž se vyrábí hořlavý terpentýn. Vypravěč odhaluje se sarkastickým výsměchem všechna negativní znamení, která kovářovu cestu do města provázela a od časného rána odkrývala její záporný charakter předznamenávající kovářovo selhání. Kovář ignoruje veškeré signály negativity v domnění, že jej nic nemůže svést z jeho harmonického způsobu života, který je projevem jeho svobodného rozhodnutí. V básni se ovšem opakovaně objevuje motiv hada, kterým je připomínána zatíženost člověka dědičným hříchem, z níž se nemůže vymanit: „Ale jen dál, ty, jenž sis jist, / jen dál až k tamté siré jívě / a přes písek, v němž přimrazivě / těsnopis hád'at můžeš číst!“ (Holan 1970: 124). Vše, co kovář při cestě do kostela mívá, je poznamenáno nízkou pudovostí, agresí a rozvratem.¹⁰⁷ I posvátné symboly křesťanství rozmístěné v krajině jsou zpochybňovány kontaktem se smyslností a

¹⁰⁷ Les, jímž kovář prochází, líčí vypravěč jako nebezpečné území, na němž se objevují symboly vilnosti. Když kovář poté, co sesbíral lanýže, vzhledne k nebi, spatří souboj zmije a káněte připomínající kopulaci. Pohled nahoru k nebi mu nepřináší duchovní povznesení, ale naopak jej varuje před silou pudů: „Pak ale, jakby na pokyn / kohosi, kdo zde nemá stín, / vzhledne a slyší, jak se černá / skučivý šelest a pak pád / a prach a zobák, spár a chvat, / vokalizován do inferna... / Je to boj káně se zmijí ... / Pták osmičelný rytmus zvládá / a děložně pak hltá hada... / Pýthiin výrok nemíjí.“ (Holan 1970: 126). Tyto verše vypovídají o osudovosti pudů, jejíž zákonitosti podlehne i duchovní zaměření kováře.

hříšností: „a potom kolem lnů a luk / k pomlčeníčku božích muk, / otřelých bokem žen a lišek...“ (Holan 1970: 124).

Pohyb po vertikální linii nahoru není v *Cestě mraku* zárukou trvalosti duchovních hodnot, jelikož neexistuje žádný princip, který by přesahoval horizont tělesnosti: „Žár žárlivý na lásku k zemi / stoupavě rozechvíval vzduch / a potěžkával vlastní vzruch / pod kořeny i nad větvemi / a zdvíhal zvuk až tam, kde sluch / má symfonický nikdobůh.“ (Holan 1970: 128). Horkost vycházejí za jarního dusného dne ze země k nebi, nečiní hmotný svět duchovnějším. Důsledkem stoupaní je naopak hlubší propad materiálního světa po vertikální linii směrem dolů: „Svět ale těžkl, rozpálený / jak mužský kámen náhrobní, / náhrobní kámen v čase žní / a ve prostoru blízké ženy.“ (Holan 1970: 128). Přízračné mihotání horkého vzduchu kovář mylně považuje za příznak transcendence, která se ukazuje ve hmotném světě: „Těžkl? Ne, už se mihotá / a unáší tě ze slibnosti / v jistotu, že tě tady hostí / božstva dlouhého života – – –“ (Holan 1970: 128). Motiv stoupaní je však v této básni prosycen erotickými významy. Když kovář dospěje k zavřenému kostelu, prochází se po hřbitově a v písku nedaleko chrámu zaznamená chlapecké kresby se sexuální tematikou, které jej rozruší a vyvolají v něm vzpomínky na dávné erotické touhy, jež nebyly realizovány: „[...] Má na vybranou / být pěstí, klem, však on se chví, / jako by vracel panenství / chlupatým kresbám, které stranou / do písku chlapec načmáral / nožem, kterému někdy říká / hamletka-dýka, / když z předtuch slasti šílí žal... // V starci se vzduly jisté svody, / jež nepoznány, žily z pěn...“ (Holan 1970: 129-130). S těmito rozporupnými pocity vstupuje kovář do prostoru hospody, který je protipólem ticha kostela, do něhož hodlal vstoupit a pomodlit se. Namísto osamoceního rozjímání v chrámu, se samotářský muž v hospodě zúčastní družné zábavy, která jej zničí.

V hospodě se odehrává smuteční hostina, která ve všech přítomných probudí strach ze smrti. Ten se pokoušejí potlačit hédonistickým pojetím života. „Dřevěná noha stála v koutě... / Když si jí kdosi náhle všim, / všem bylo jasné skrze dým, / že živé nohy k tanci zvou tě. / Sem tedy s hudbou nebo s čím!“ (Holan 1970: 133). Rovněž kovář, třebaže se snažil svou pevnou vůlí vzdorovat chaotickému prostředí, v němž se ocitnul, podlehl příklonu smutečních hostů k pudovým aspektům života a také začíná tančit. „Rej stíhal děj tak chimérický, / že i sám kovář ze své klícky / byl uvržen v ten rousný kruh. // Zprvu se sice chytal drápy / za cílevědomý svůj jas, /

chytal se však jen za obraz, v kterém hoří mapy. / A zprvu ovšem ještě žas, / jeho hlas už není hlas / živený tukem lva a vůle. / Brzy však tanec, plný min, / vhozen na žhavý margarín, / rozmetal všechno pominulé.“ (Holan 1970: 134). Hodnoty jeho samotářského života, k nimž patřila vyrovnanost, vůle, odhodlání, byly během bujarého a smilného tance destruovány. Kovář ztrácí řád svého života, a proto čelí existenciální dezorientaci. Starcovo střetnutí s profánností odhalilo, že jeho nitro bylo rozkolísané vnitřním rozporem, který vůle a odhodlání pouze upozadovaly a jenž se nyní stal příčinou definitivnímu rozkladu jeho osobnosti. Destrukcii odolávalo pouze několik kladných vzpomínek vymykajících se hmotné determinaci života, kterých se však pro svůj niterný konflikt nemohl zachytit a zachránit se tímto způsobem z narůstajícího chaosu: „V ruinách zbylo chviliek pár / s neslychanými dosud jmény. / Že však v něm žily rozděleny, / žily v něm nutně jako svár.“ (Holan 1970: 134). Zničení vzpomínek na nerozporné okamžiky života znamená nemožnost návratu k harmonickému způsobu života.

Erotické touhy, které se mu připomenuly, když spatřil vulgární kresby v písku, v něm znovu oživuje šenkýřka nazvaná příznačně hadím jménem Zmijevična, která si povšimla jeho morální rozpolcenosti a pokouší se jej svádět. Tato žena je démonickou postavou, která má nad starým mužem moc pouze do té míry, do jaké není schopen překlenout své vnitřní rozpory: „To postřehla hned Zmijevična, / šenkýřka, druhdy kráska niv, / nyní už trochu zašlý div, / však ještě div a ještě sličná – / a on jak mnohý Lehkoživ / či Zkoutajan vždy na ni kýv, / když kořalku mu dolévala.... / A když šla kolem, byl jak pes, / na něhož křiknou ještě dnes: ‚Ty bezruký!‘ ... Ach, jak se smála!“ (Holan 1970: 135). Obraz reakce kováře na ženino svádění představuje doklad Holanova opouštění platónského pojetí tvorby. Kovářova sexuální touha po ženě těle devaluje platónské pojetí krásy a lásky. Šenkýřka ani neoplývá krásou, která by prostřednictvím erotické touhy vést kovářovu duši k poznání duchovního světa. Její vzezření a chování může oslovit pouze mužský chtíč: „Tím zvýšila jen pokušení, / pudové břišní duše vztah... / Podvazek její slibně táh / tajeným chvěním jeho zření / k ženskému rounu v ozvěnách / kocoura... Zvolna každý vzmach / tak vysoko vznes hvězdu krve, / že Psyché si šla pro tubus / až do pekel...“ (Holan 1970: 136). Motiv stoupaní nahoru neznačí stavbu transcendentály symbolizující rozvoj duchovnosti, ale vyjadřuje jen tělesné vzrušení, pro které kovářova duše upadá do hříšnosti.

Následně se stařec, jehož duše byla flirtováním se šenkýřkou ponížena, pasivně nechává odvléct ke stolu, u něhož se hraje hazardní hra, během níž se dopustí vraždy, která je vyvrcholením jeho odklonu od harmonického vnímání vnějšího světa a času: „mohutněl čas, teď neplatný, / čas, který stojí před plátny / a marně krutou malbu stírá... / Ba hůř! Kdes ještě doufat směl / v ryzejší rys, tam spousta příčná / rozčernává se do tragična. / Jdi do nicoty, chceš-li bě!“ (Holan 1970: 151). V okamžiku bodnutí spoluhráče ohlašuje za okny hospody blesk začátek bouře, která nepřichází znenadání. Schylovalo k ní celý den, stejně jako se kovář každým krokem od časného rána blížil ke své tragédii, ačkoli o tom nevěděl: „On však právě stih / jednoho z hráčů při podvodu / a bodl... K zachycení svého zrodu / blesk venku rozmázl svůj klíh... // Čekaná bouře promítala / srdeční svaly popelnic / a rudných matek, lesních mšic / a přeskonců, jež mrouká skála [...]“ (Holan 1970: 150-151). Ani jedno z rozhodnutí, jež kovář učinil, nebylo svobodné, nýbrž bylo determinováno pudy a hmotným světem: „Jenomže rozhodnutí naše / jen domněle jsou spontánní...“ (Holan 1970: 136).

Druhý den je starý muž nazýván Bezgrošem, který sice z posledních sil dokázal vykoupit matčiny věci prohrané v kartách, ale posléze bezprizorně bloudí světem. Tento muž řádu je po vraždě přirovnáván k důlnímu koničkovi, jemuž není umožněno spatřit světlo pozemského světa reprezentující záři platónských idejí: „To potom Bezgroš tmou jen táh, / věda, že směrem osudnice / neuzří slunce nikdy více / koníček důlní ve štolách...“ (Holan 1970: 160). Již nemá žádnou naději na to, že by se mu podařilo znovu nalézt vazby k duchovním hodnotám, které přesahují hmotný svět. Pokud byl ve chvíli jeho příchodu do města kostel zavřený a kovář ještě mohl doufat v boží přítomnost skrytou uvnitř chrámu, ráno po noci prožité v hospodě poznává, že, ačkoli již může do kostela vstoupit, Bůh pro něj neexistuje. V kostele nachází pouze prázdno: „Zato však kostel tentokrát / ne že by dokořán byl snad: / on zel, on zel! ... Tak drama zeje...“ (Holan 1970: 154). Tento jeho existenciální stav je vyjádřen nejen křesťanskými motivy, ale také prostřednictvím motivů z Platónova podobenství o jeskyni. Bezgroš nemohl vystoupit z platónské jeskyně klamů, kterou nepřesáhnul ani v okamžiku své smrti. Vypravěč zamítá možnost, že by tato postava dosáhla nesmrtelnosti duše: „Potom mu někdo podal mák / a puklý doušek z puklé číše... / Byl *konečností* opojen, / či zřel – a co

zřel, hledě ven? / Podsvětní kůň, když vzhledne výše, / kořínky trávy vidí jen...“
(Holan 1970: 167).

Příběh proměny kováře ve společenského vyvržence Bezgroše vykazuje metapoetický charakter. Povolání kováře může být vnímáno jako analogie k básnické tvůrčí činnosti. Jestliže kovář vtiskává kovům tvary a posiluje tímto způsobem řád světa, básník se může pokoušet objevovat nebo vytvářet ve svých verších harmonii, jež se může stát předpokladem pro pozitivní náhled na život. Holan v *Cestě mraku* odmítá své pojetí tvorby z první poloviny třicátých let, poněvadž touto básní vyjadřuje přesvědčení, že skutečnost nelze formovat poezií. Do příběhu kovářova selhání a pádu se promítá vývoj autorova básnického usilování. Kovář však nezosobňuje pouze neúspěch básnickovy metody z lyrických sbírek *Vanutí* a *Oblouk*, jeho příběhem Holan také vyjadřuje existenciální situaci člověka žijícího v první polovině čtyřicátých let vyznačující se absurdností, která se stala příčinou rozpadu básnickovy neoklasicistní inspirace.

I v *Cestě mraku* reaguje autor na období okupace a na čas druhé světové války, jejichž příchod nepovažuje pouze za trest, jež si lidé vysloužili za biblický dědičný hřích, ale domnívá se, že tyto dějinné tragédie jsou důsledkem prokletí lidského rodu. Odraz války je patrný v charakteristice člověka jako naříkající bytosti a ve verších popírajících vlastnosti božské bytosti. Nesmyslnost válečných střetů přivádí básníka ke kritice křesťanského Boha, jehož vnímá jako neúčastného a především nemilosrdného soudce lidských hříchů a který popírá svou stvořitelskou roli, poněvadž, pokud je všemohoucí, jeho zásahy do světa jsou převážně destruktivní. Básník však zpochybňuje i boží všemohoucnost, jelikož uvažuje o tom, že namísto Boha zřejmě vládne ďábelská bytost vnášející svým pohledem na svět zlo a hřích: „Ó jen ať lkají, jen ať lkají! / A kéž v to lkání znají vnést / řeč zvířat, která možná jest / nejbližší Bohu na okraji / všech jeho ještě tvůrčích gest!... / Vždyť dosud nedošla ho zvěst / o lidském hoří v mluvě lidí, / o lidských mukách z lidských úst... / A snad proto zdejší růst / jhem svévolným kdos jiný řídí / a pod sebou tak v hloubce má, / že ze své hadí perspektivy / jak na mikroby na nás cizí / hloub, hloub do nedozíráma. // Nemilosrdím znetvoření / chápem jen chmurný šrám a kaz. / I kdyby přišla, žádný z nás / nepoznal by už radost denní, / neboť ona je v každý čas / a my jen v části věčna zas. / Neviditelná! Ale kdože / viděl kdy byt' jen člověka? / Ne, slyšíš jen, že něco lká / a neříká či říká: Bože! / a chce si strhnout

masku zlou, / kterou mu uhnět z pláčů ráje / a z špíny v pupku obří Máje / trest určený už před vinou... // Trest? Víc: toť kletba, *ortel* je to, / už dávno před narozením / vyneseny nad tím a tím... / Co zůstane jím neprokletý? / Co neznuzí se v trpný dým / úmrtních listů, zžehlých jím?...“ (Holan 1970: 162, 163-164). Autor v této skladbě vyslovuje přesvědčení, že lidské zlo je důsledkem dědičného hříchu, který lidem přisoudil Bůh svým nemilosrdným rozhodnutím. Válka je absurdním údělem stejně jako uvržení dědičného hříchu na lidstvo, poněvadž postihuje nevinné bytosti.

V závěru *Cesty mraku* dospívá básník ke krajnímu popření hodnoty života, jelikož nikde na světě nelze nalézt naději, která by překračovala všudypřítomnou zkázu, z čehož básník vyvozuje paradoxní myšlenku, že člověk se před destrukcí může uchránit, pokud nebude existovat možnost narodit se: „Nic plodnějšího však než krutá / (a sobě krutá nedosti) / pohlavní síla utrpení... / Je všude, všude a snad není / jen v nenaroditelnosti...“ (Holan 1970: 165). Neexistuje žádný aspekt tělesné přitažlivosti, který by pozvedl sexualitu z její nízkosti. *Cesta mraku* zobrazuje v postavě kováře člověka jako nesvobodnou bytost, jejíž každý krok je předurčen k hříchu, z něhož se mu nepodaří vymanit, poněvadž vše je ovládáno pudy. Krajina je v básni ovládána živly zastoupenými především bouří a kovářovo nitro je destruováno sexuální touhou. Zatímco v krajině se zračí signály připravující se bouřky, které jsou vyjádřeny motivy vilnosti, kovář je klamán vírou v moc svých vědomých rozhodnutí, netušíc, že kráčí k vlastnímu zničení. Zásadním tématem této básně je determinace člověka, která vylučuje jakoukoli možnost transcendence.

3.3 Socialistická ideologie jako zdroj naděje v Holanově angažované poezii

Vývoj dějin popřel básnickovy harmonizační snahy, které byly vázány na neoklasicistní kontext a jež byly založeny na platónské myšlence duchovního přesahu. Holanova poezie psaná na přelomu třicátých a čtyřicátých let se vyznačovala prohlubující se negativitou v zobrazování světa, která kontrastovala s motivy souladu přítomnými v lyrice první poloviny třicátých let. Témata bezvýchodnosti, marnosti a zoufalství však přeci v polovině čtyřicátých let ustoupila, třebaže se Holanovi nepodařilo obrodit neoklasicistní řád z rané tvorby ani dospět k přijetí víry. V Holanově politické tvorbě reagující na osvobození československého území je možné sledovat příklon k socialismu. Na konci druhé světové války přijímá básník novou naději v podobě socialistických tezí, které pro něj znamenají vysvobození z bezvýchodné situace, jež nastala v jeho poezii poté, co zavrhl původní antikizující řešení z první poloviny třicátých let. Neoklasicismus v této době nahrazuje hesly socialismu, s nimiž se v poválečném nadšení bez jakýchkoli pochybností identifikuje. Naděje, kterou v socialismu spatřuje, mu opět umožňuje objevit smysluplnost časového rozměru, kterou dokládá přítomnost budoucnostní perspektivy, jež nahradila motiv destrukce času.

Sympatie vůči Sovětskému svazu a jeho státní ideologii lze nalézt již v Holanových verších pojednávajících o mnichovské dohodě a o válečném napětí ve společnosti. Nedůvěra, kterou cítil vůči západním mocnostem po mnichovské zradě, posílila autorovy sympatie vůči socialistickému Rusku, které považoval za jediného možného zachránce z válečné mašinerie. Holan považoval druhou světovou válku za projev třídního boje, v němž viníkem války je buržoazní třída, která se nesnaží válku přerušit, nýbrž se během ní obohacuje. *Ve Zpěvu tříkrálovém* hovoří básník s despektem o majetné vrstvě společnosti, která ve válce nechává trpět ekonomicky slabší třídu, s jejímž údělem se autor ztotožňuje: „A kolem buržoazní chátra, / už v nesvobodě svolna žít, / pátrala, jako trezor pátrá, / čímže ji ospravedlnit, / a bez námah to nalézala. / Svrhla ji prostě, věků znalá, / na básníka a nuzný lid.“ (Holan 2001: 52). Básník je ve *Zpěvu tříkrálovém* tím, kdo má svými slovy referujícími o soudobých událostech napomáhat revolučnímu dění. V souladu s obsahem socialistické ideologie odsuzuje autor individualismus, který způsobuje,

že lidé jsou lhostejní vůči dějinné situaci a odmítají bojovat proti válce. Dovolává se odkazu mytologické postavy Orfea náležející do antické kultury, který se pro něj stává vzorem revolučního básníka přispívajícího k socialistické proměně společnosti. Orfeus překračuje soukromé pohnutky a neustále zpívá o utrpení, i když se tímto způsobem vystavuje nebezpečí: „A buď a pěj, byť ve tmu vlčí. / Vždyť individualismus, / který se hájí tím, že mlčí, / hájí i třídní zájmy hrůz... / Děj budoucí už teď zná krušit. / Tajemstvím znít a zákon rušit / je stejné, děl by Orfeus...“ (Holan 2001: 77).

V této básnické skladbě psané od prosince 1938 do ledna 1939 zaznívá obdiv vůči Sovětskému svazu a jeho zakladateli, i když osvobození Rudou armádou nebylo možné na konci třicátých let ještě předpokládat. Naděje je ve *Zpěvu tříkrálovém* vyjadřována metaforou nehmotného vanutí, dříve obrazně vyjadřující motiv platónského duchovna, které však nyní nachází konkrétní zhmotnění v sovětském státu a zosobnění v postavě jeho zakládajícího diktátora: „Naděje, která světem vane, / neviditelnost nesouc mu, / skrze niž vše se okem stane, / jež pod víčkem jen pozná tmou, / by jinak jas tam lásku přívál, / společnou všem, jak Lenin sníval, / ten Laplace socialismu.“ (Holan 2001: 53). Přijetí socialistického konceptu bratrství přivádí autora dokonce k popření koncepce platónského odstupu. Jestliže v poezii založené na Platónově filosofii bylo možné nalézt harmonický postoj ke světu, pokud si lidská bytost uvědomí klamavost smyslů, po rozšíření socialismu, nebude takového odstupu vůbec třeba, jelikož „vše se okem stane“ (Holan 2001: 53), což znamená, že všude na světě panovat soulad bez rozporů.

Osvobození části Československa Rudou armádou Holanovi potvrdilo jeho pojetí Sovětského svazu z první poloviny čtyřicátých let, v níž věřil, že se Rusku podaří porazit nacistické Německo. Americký, francouzský a anglický podíl na zajištění světového míru se v Holanově angažované poezii neobráží, poněvadž i na konci války trauma mnichovské dohody básníkovi zabraňovalo uvěřit západním státům. Zejména v dílech *Děk Sovětskému svazu* a *Panychida* se Holan v poválečném entuziasmu nekriticky přimyká k Sovětskému svazu, k myšlence budování komunismu, k Rudé armádě i k totalitnímu vůdci Stalinovi. Většina jeho veršů napsaných bezprostředně po osvobození roku 1945 je charakteristická schematickým pojetím světa, jež dokládá, že nebyl schopen objektivně posoudit světový politický vývoj. Německu je v jeho poezii přisuzováno absolutní zlo, na

ruské straně oproti tomu nenachází žádné pochybení a vnímá ji jako představitele absolutního dobra, které může spasit celý svět. Opelík nachází ideologickou shodu mezi skladbou *Zpěv tříkrálový* a dílem *Dík Sovětskému svazu*, které jsou provázány „svým třídním pohledem na světovou arénu – poučku o historicky nezbytném zápasu kapitalismu a komunismu aplikoval Holan i na německo-sovětský konflikt“ (Opelík 2004: 88).

Opelík se snažil postihnout vztah mezi Holanovou politickou poezií psanou na začátku druhé světové války a za okupace a angažovanými básněmi napsanými po válce. Domnívá se, že angažovaná díla vytvořená mezi léty 1945 - 1947 lze považovat za odpovědi na politickou poezii z přelomu třicátých a čtyřicátých let, přičemž ideologické zaměření všech textů zůstává totožné: „Budeme-li čtveřici Holanových mnichovských a pomnichovských knih (*Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen*) považovat za otázku, pak se této otázce dostalo odpovědi novou čtveřicí Holanových knih z let 1945–1947: *Dík Sovětskému svazu* (1945, psáno 16. a 17. 5. 1945), *Panychida* (1945, psáno *Konec května – začátek června 1945*), *Rudoarmějci* (1947, psáno 1946), *Tobě* (1947). (V roce 1949 shrnul Holan tyto čtyři celky do jediné knihy nazvané *Dokument*). Otázka a odpověď vždy vytvářejí jediný společný prostor, nadto prostor relativně ukončený. Tak tomu bylo i v případě Holanovy poezie. Také druhá čtveřice knih se víceméně pohybovala v týchž zeměpisných souřadnicích jako čtveřice první, a ani ideologické souřadnice obou čtveřic se od sebe podstatně nelišily, jen druhá čtveřice je zakreslovala výrazněji a hustěji.“ (Opelík 2004: 82). Obě skupiny angažovaných veršů ovšem od sebe odděluje zásadní odlišnost. Zatímco verše politického významu, které reagují na dobu okupace, jsou charakteristické atmosférou zoufalství, angažovaná díla pojednávající o osvobození mnohdy vyznívají optimisticky. Radostné nadšení však například ve *Zpěvu tříkrálovém* či ve *Snu* není možné nalézt.

Socialistická ideologie reprezentovaná vítěznou Rudou armádou se pro básníka stává zdrojem optimismu, na jehož základě získává bezrozporný vztah k vnějšímu světu. Básník apokalyptik se po osvobození Rudou armádou mění v básníka odevzdaně milujícího život: „Vázne-li hlas a stoupá-li jak z urny, / hlas, jenž znal dosud vzlyk a křik, / pak je to tím, že básník chmurný, / básník apokalyptik / místo popravicích špalků vidí / pojednou stromy, světlo, lidi / a místo masakrických kar / tramvaje šumí, život zavál... / Že tam, kde dosud vždy jen dával, / dnes ponejprv on

dostal dar.“ (Holan 2001: 123). Jak napovídá báseň skladby znící *Dík Sovětskému svazu*, Holan toužil touto svou poezií vyjádřit poděkování Rudé armádě za osvobození: „Má děkovat... A hlas se chvěje... / Děkovat tobě, tobě jen, / Armádo rudá, jejíž děje / prošlel jako každý den / od Smolensku až k Stalingradu!... (Holan 2001: 123). Holan, neznalý přísně dodržovaných úmluv mezi ruskou a americkou armádou o rozdělení sfér vlivu, byl přesvědčen o tom, že jedinou pomoc mohla Praze v době květnového povstání poskytnout Rudá armáda. Tento omyl jeho vděčnost vůči Sovětskému svazu umocňoval natolik, že Rudou armádu i Sovětský svaz oslovoval jako přátelské bytosti: „v čas Prahy těsně před zánikem, / když, opuštěna, řvala vzlykem / páraných lvů, bezbranných mas, / v čas Prahy těsně před zánikem – : / pojednou hudba padla v nás / a hudbu pila česká půda: / to přišlas ty, Armádo rudá, / to přišels ty, Sovětský svaz!“ (Holan 2001: 128). Básník uvěřil, že Sovětský svaz v čele se Stalinem zaručí lidstvu šťastnou budoucnost bez konfliktů: „Ó jáso, když vděčnost vítá! / Ó budoucnosti pramenitá! / Jak vstřícně dýchla kalina, / když zbylé temno prchlo samo / před Světlankou, která jak známo, / je světlo dcerkou Stalina!“ (Holan 2001: 129).¹⁰⁸

Mnichovská dohoda, nacistická okupace a následné vítězství Rudé armády oživily v Holanově uvažování rozpor mezi neoklasicismem a komunismem, který byl předmětem diskusí, jež s Holanem vedl Kalista ve druhé polovině dvacátých let, když jej chtěl přesvědčit, aby přijal jeho novoklasicistní program. Básník ve své angažované poezii obě tato stanoviska srovnává a jednoznačně se přiklání ke komunismu. Socialistickou ideologii a vznik Sovětského svazu pokládá za převratné změny, k nimž se mu nedaří v dějinách lidstva najít paralelu. V jeho verších zaznívá názor, že nastává doba věčného míru. Nalézá pouze antitezi, v níž porovnává marxistické učení s antickou civilizací. Zatímco Sovětský svaz je charakterizován jako světlo, jas či zlato a je příslibem ideální budoucnosti, starý věk ztotožňovaný s antikou je popisován jako chladný kámen, na němž ulpívají stopy krve dosavadních válečných střetů: „[...] Co s pozadím, kde doutná jáma /

¹⁰⁸ Podobně pateticky reaguje básník na osvobození Rudou armádou v *Panychidě*, ve které chápe druhou světovou válku jako konflikt namířený proti Slovanům. Sovětské Rusko považuje za heroickou zemi, která je schopna sebeobětování: „Ó drahá Rusi, Rusi rodná, / vypilas celou hořkost do dna / a nic je několik mých vět... / Vroucně však říkám zde, kde stojím: Věčnaja pamjat' vsechnem Tvojm! / Věčnaja pamjat' vsechnem Tvojm! / – *To oni zachránili svět!*“ (Holan 2001: 144).

titanomachie, / když budoucnost se *lidmi* zlatí! / K ničemu nelze ji přirovnati, neboť i průměr veliký, / srovnáván s vámi, ztrácí plány / a jest jen mramor, vykašlaný / souchotinami antiky...“ (Holan 2001: 130).

Socialistická ideologie dočasně upozadila veškeré básnickovy vnitřní konflikty a duchovní tápání svou tezovitostí. Na otázku, zda existuje Bůh, si v *Panychidě* položil zápornou odpověď: „Je Bůh? A je-li, proč se zdálo, / že spí a spí, když bdění lhalo? / Ó ne! Vždyť Wotan pýchou zpít / byl v nebi už... a rána mnohá / s úderem mezi oči Boha / musila by jej probudit, // musila by jej probuditi / a on by musel Němce zřítí, / jak v pouzdru na okuláry / měl oči dětem vyloupané / a v kapsách zuby a z nich sdrané / korunky zlaté, kořist hry.“ (Holan 2001: 141). Hrůzy druhé světové války a ateistický socialismus jej později dokonce přiměly k vystoupení z katolické církve. Přítrž válce totiž neučinil Bůh, jak věřící člověk očekával, nýbrž konkrétní lidé tvořící Rudou armádu. S některými z nich se Holan po skončení války setkal na Padrti a na základě své zkušenosti vytvořil cyklus básní *Rudoarmějci* obsahující portréty vojáků Rudé armády,¹⁰⁹ jež obdivoval pro jejich prostotu a kteří mu byli vzorem svým kladným postojem k životu. Příkladem takového ruského vojáka byl například Alexej Kravčenko, který přes prožité utrpení přistupoval k životu pozitivně: „Byl nevědomky důsledný, / a často jsem mohl pozorovat, / jak jeho ruka, která hladila psa, / pospíchala z černých skvrn v ty světlejší...“ (Holan 2001: 182).¹¹⁰ Tento Rudoarmějec nepřestal v životě nacházet

¹⁰⁹ *Rudoarmějci* se ze čtveřice angažovaných poválečných děl vymykají svou kvalitou: „Z poválečné čtveřice aktuálních básnických knih zbývá nejlepší z nich, *Rudoarmějci*. Příchod sovětského vojska umožnil nyní Holanovu rusofilství, dotud knižně založenému a dosycovanému tradiční národní vírou v pomoc slovanského obra (*Rusové v Čechách!*), aby bylo korunováno bezprostředním stykem s ruskými lidmi (kteří za ním přišli až domů). V osvobozené Praze to byl styk s anonymní vojenskou masou, jaký se mohl nejspíš reflektovat v takových monumentálních děkovných zpěvech jako *Dík Sovětskému svazu*. Ale Holan se shodou okolností dostal do styku i s jednotlivci. Léta jezdíval s rodinou na letní byt do Padrtě, vesnice ležící v Brdech, nízkém pohoří táhnoucím se na jihozápad od Prahy. V létě 1945 jsme navštívili zase Padrt'. V srpnu do této vesničky přijeli rudoarmějci. Moje žena umí trochu rusky, nebylo však nsnadné domluvit se. Pro mne to byl velký zážitek: setkání s prostými lidmi-hrdiny. Po létech, v nichž jsme potkávali tolik nelidí. Snad jsem to řekl srozumitelně v *Rudoarmějcích*.“ (Opelík 2004: 97).

¹¹⁰ V celé Holanově tvorbě lze nalézt metaforiku světla a stínu, kterou jsou často postihovány rozpory vnějšího světa i duševního dění, poněvadž světlo a stín se nerozlišitelně prolínají. Tomuto dialektickému napětí mezi dobrem a zlem odpovídá též metaforika bílé a černé barvy. V Holanových verších chválících socialismus se objevuje tezovitost, která obrazy světla a stínu vzdaluje jejich ambivalentností. Tezovitý optimismus je v rozporu s harmonickým konceptem básnických sbírek *Vanutí* a *Oblouk*, v nichž lyrický subjekt dospíval k souladu, aniž by popíral nejednoznačnost skutečnosti. Patrné je to například v otázce poslední básně *Oblouku* nazvané *Jarní modlitba*, v níž

radost, protože „nepřál aischylovským úderům do bubnů tragédie. / Hrůzy, jež prožil, překročily mez jím určenou / a staly se nesmyslnými... nebo se proměnily / a byly už něčím jiným...“ (Holan 2001: 182). Autor v této fázi své tvorby nenachází v antice či klasicismu řád a harmonii, ale spatřuje v ní pouze tragičnost a konfliktnost. Básník se domníval, že prostřednictvím socialismu dosáhne kladného životního přístupu, ovšem nejpozději za tři roky od napsání *Rudoarmějců* dospěl ke krutému prozření, které naopak způsobilo, že negativita jeho poezie ve srovnání s předválečnou tvorbou ještě více zesílila. Holanův glorifikující vztah k Sovětskému svazu a jeho státní ideologii vyvolal v jeho tvorbě již ve druhé polovině čtyřicátých let hluboký propad do zápornosti.

zlatá barva symbolizuje duchovní zralost lyrického subjektu, kterému se podařilo nalézt harmonii ve vztahu k Bohu, k sobě samému i ke světu: „Roubován na ticho, zda pod sluncem tvých zpráv / sdělím se v květ a list, a v sklizeň zlatých sil?“ (Holan 1965: 110). Na tuto otázku není v básni jasně odpovězeno, poněvadž je uzavřena řečnickou otázkou: „Pane, má tázání! Ale jsem velmi sám / a sotva rozlišuje jas a stín, / když dny a noce vlním ke tvým oponám. / Či v obě dělíš se, sjednocen v hermelín (?).“ (Holan 1965: 110). To, že se v životě mísí protiklady, se nestává příčinou jeho negativního hodnocení. Lyrický subjekt v *Oblouku* akceptuje rozporuplnost bytí i samotného Boha. Metaforou tohoto přijetí je obraz hermelínu, na němž jsou jak bílé, tak černé skvrny. Analogií k motivu hermelínu je v *Rudoarmějích* motiv černobílé srsti psa, kterým je vyjadřována táž povaha reality jako v *Jarní modlitbě*, ovšem básník k ní po přijetí socialismu přistupuje odlišným způsobem. Postulování jednoznačného kladu v poezii oslavující vojáky Rudé armády je projevem působení heslovitosti socialistické ideologie, která však nebyla v Holanově poezii dlouhodobě udržitelná.

3.4 Prohloubení negativity v tvorbě let čtyřicátých a padesátých

3.4.1 Umocnění negativity v poslední verzi *Triumfu smrti* z roku 1948

Holan začal záhy po napsání obdivných veršů o socialismu zjišťovat, že se ve svém pozitivním hodnocení Sovětského svazu naprosto zmýlil. Státní zřízení, které považoval za původce dobra, bylo ve všech možných ohledech naopak popřením veškerých humanistických ideálů, jež s ním spojoval. Básníkovo prozření se nestalo pouze příčinou jeho osobního zklamání, ale autor začal pociťovat vinu za své angažované verše, jimiž socialistickou diktaturu otevřeně podporoval a které poskytovaly československé komunistické straně, navázané na moskevský politický aparát, důvěryhodnost. Holanovu tvorbu z tohoto důvodu začíná plně ovládat negativita, která vyvěrá jednak z jeho zklamání, že neexistuje žádná teorie, na níž by mohl založit harmonizující koncept své tvorby, a jež má také svůj původ v básníkově pocitu odpovědnosti za rozvoj komunistické diktatury v československých podmínkách. Holan ve druhé polovině čtyřicátých let nabyt pocitu, že svou poezií přispěl k rozvoji zla v lidských dějinách. Pro tento čin ve své tvorbě později nedokázal nalézt ospravedlnění, a proto se až do poslední fáze jeho tvorby neobjeví žádný nový básnický postup, jímž by se své verše pokoušel harmonizovat. Vina, která byla tematizována v Holanově rané básnické sbírce *Triumf smrti* a již se snažil básník překonat přijetím neoklasicistních prvků do své poezie, byla ve druhé polovině čtyřicátých let nevratně umocněna jeho selháním v angažované poezii, kterou věnoval glorifikaci Sovětského svazu a Rudé armády.

Nárůst negativity související se záporným sebehodnocením autora lze pozorovat ve srovnání verzí básnické sbírky *Triumf smrti* z roku 1936 a 1948. *Triumf smrti* z roku 1948 je poslední verzí tohoto díla. Je příznačné, že Holan se k jeho textům již nenavracel. Holan své zásahy učiněné na sklonku čtyřicátých let považoval zřejmě za finální. Stejně jako v předchozích verzích této sbírky je možné sledovat uvádění starších textů do souladu s principy autorské poetiky, která se za dvanáct let v důsledku dějinných zvratů zásadním způsobem proměnila. Do proměn mezi druhou a třetí verzí *Triumfu smrti* se promítnulo zaprvé existenciální znechucení z tělesnosti, jehož příčinou byl rozvrat platónského konceptu tvorby, který se odehrával od konce třicátých let a dále po celou druhou světovou válku, a zadruhé byly textové změny v poslední verzi této sbírky založeny na prožitku viny,

kteřou si autor přisuzoval za svůj podíl na šíření socialismu. Jestliže verze *Triumfu smrti* z roku 1936 byla uváděna do souladu s básnickými sbírkami *Vanutí* a *Oblouk*, což se projevovalo abstraktněním veršů jejich skladeb, definitivní úpravy tohoto díla vycházely zejména z básní sbírky *Na postupu*, již Holan psal mezi léty 1943-1948 a pro kterou je charakteristický radikální odklon od harmonizujícího platónského přístupu. Ten je v básních *Na postupu* opakovaně stvrzován odmítáním sexuality a tělesnosti.

Prohloubení záporného hodnocení světa, které vyplývá především z negativního sebehodnocení subjektu vyvolaného ke konci čtyřicátých let pocitem viny, dokládají například verze básně *Moudrost léta* z *Triumfu smrti* z roku 1936, která v roce 1948 nese název *Neotvírej se, Sezame...!* V *Moudrosti léta* je vyjádřena kladná vzpomínka na nevinnost dospívajícího chlapce, který sní o čisté lásce: „a mlýn stál nalevo, pod vrbou ryba, mlýn, / jak jsem si vzpomínal, byly tu pěkné večery, / tu stará otřelá medaile měsíce svítla do hlubin, / tu chlapec lásku hledával, kde kvetly dřišťály“ (Holan 1988: 127). Tato strofa je roku 1948 nahrazena verši, které s verzí z roku 1936 ostře kontrastují: „a mlýn stál nalevo, pod vrbou vrba, mlýn, / jak jsem si vzpomínal, byly tu kruté večery, / tu stará otřelá medaile měsíce svítla do hlubin, / tu chlapec důlek hledával, on nemrava, on prý...“ (Holan 1965: 16). Čistá touha dospívajícího po milostném sblížení je roku 1948 nahrazena moralizujícím odsudkem chlapeckého erotického probouzení, které je redukováno pouze na nejnižší stupeň sexuality, jímž je chtíč. Poslední verze *Triumfu smrti* z roku 1948 má význam záporné odpovědi na první verzi tohoto díla z roku 1930, v níž básník vznesl požadavek katarze. Namísto odpuštění vin je však ve skladbě *Mladost*, která je poslední verzí *Tance ve vyhnanství*, po osmnácti letech konstatována nepřekonatelná vina: „Jsou léta jako pěst... Pod starším prstem jejich / máloco uhněteš z hlíny výčitek v dějích, / jež zoufaly a jež // jsi nepřemoh v údivem láskyplně dotýkanou / skutečnost světů, stínů... [...]“ (Holan 1965: 15).¹¹¹ Dřívější výčitky svědomí se roku 1948 znásobily novým proviněním, které znemožnilo očištění minulosti.

¹¹¹ Ve verzi skladby *Tanec ve vyhnanství* z roku 1936 je přítomna strofa: „Tak léta minula... Pod starším prstem jejich / máloco uhněteš / z hlíny rozpaků v dějích / jež zoufaly a jež // jsi nepřemoh v údivem láskyplně dotýkanou / skutečnost světů, stínů... [...]“ (Holan 1988: 125-126). Motiv rozpaků je roku 1948 nahrazen motivem výčitek svědomí. Zatímco rozpaky ještě signalizují jakousi otevřenost vzhledem k případné katarzi, výčitky roku 1948 znamenají její nedosažitelnost. Roku

3.4.2 Tělesné předurčení k disharmonii v básnické sbírce *Na postupu*

Básnická sbírka *Na postupu* představuje spojnici mezi Holanovou tvorbou napsanou v době okupace a v prvních poválečných letech, poněvadž vznikala v letech 1943-1948. Její básně mohou být považovány za doklady toho, že Holan i v době, kdy se ve své angažované poezii oddal jednoznačnému obdivu vůči socialistické ideologii, tematizoval v lyrických textech své existenciální rozpory. Je pravděpodobné, že krátce po osvobození mohla v psaní sbírky *Na postupu* nastat pauza a že se k jejím textům autor navrátil až po bolestném odeznění svých politických iluzí, pro tuto domněnku však nelze dohledat přesvědčivých důkazů. Je ovšem nezpochybnitelné, že jsou do tohoto díla zařazeny básně, které vznikaly poté, co Holan rozpoznal zápornou podstatu sovětského státního uspořádání. V celé Holanově tvorbě, až na výjimku, již tvoří některé verše s politickým vyzněním, jsou přítomny motivy disharmonie, na něž je ovšem v různých fázích tvorby kladen jiný důraz. Texty sbírky *Na postupu* lze charakterizovat jejich nespornou negativitou v hodnocení vnějšího světa, která mohla být způsobena básníkovým přesvědčením o vlastní odpovědnosti za jeho agresivitu a nesvobodu. Je pravděpodobné, že chaotická a

1936 předcházejí této obměňované sloce verše dvou strof, v nichž se ještě vyskytuje motiv nevinnosti dětství, která je básníkem hledána a jež symbolizuje naději v očištění minulosti, která je pro autora nutným předpokladem souladu v přítomném okamžiku. Motiv výčitek svědomí je roku 1936 součástí otázky, nikoli jasného tvrzení: „Potichu hrají pohádky o jednom Palečkovi / a jsou to kratochvíle, / zabloudit v hvozdech pojednou a říci: Kdo mi poví, / kde bych se nalezl, bylo mi kdysi šest let a chvíle? // Či je to výčitka, jež přes pně a ráhna / sosen jako hlas vzdychne: /dnes, oslněný bouřemi, budeš si jednou, prahna, / na strunu svítiti, jež tichne, tichne, tichne?“ (Holan 1988: 125). Roku 1948 Holan tyto dvě citované sloky výrazným způsobem změnil. Odstranil autobiografický motiv čistoty spočívající v dětství a otazník z konce druhé sloky nahradil tečkou značící nezvratnost viny: „z vermutu na vermut, jenž chutná potem vdovy, / kterou jsi miloval pod černým sluncem bíle / a která jako ty se ptala: Kdo mi poví, / kde bych se nalezla, když nejsem ani chvíle? – // Metylén ocúnů se rozhoří jen z bahna. / A dobře slyší ten, kdo zpsychne: / dnes oslněný bouřemi, budeš si jednou, prahna, / svítiti na strunu, jež tichne, tichne, tichne.“ (Holan 1965: 14-15). Jestliže roku 1936 existuje v minulosti dospělého muže období čistoty, na něž se pokouší v přítomném momentu navázat, roku 1948 je tato naděje z minulosti popřena. V paradoxu „kterou jsi miloval pod černým sluncem bíle“ (Holan 1965: 14) je přítomno téma deziluze lásky. Tento verš paradoxního významu ovšem odkazuje též k Holanovu zklamání Sovětským svazem, jehož pravou povahu rozpoznal básník pozdě. Ve verši „Metylén ocúnů se rozhoří jen z bahna.“ (Holan 1965: 15) je znatelná estetika ošklivosti rozvíjená ve sbírce básní *Na postupu*, jejíž optika je důsledkem válečného dění a též autorova pocitu odpovědnosti za stav společnosti na konci čtyřicátých let. Oba uvedené verše vyjadřují básníkovu životní pocit poté, co prozřel a poznal nebezpečnost socialistické ideologie. Tento autorův životní náhled je poznamenán šokem z poznání, že kladné postoje mohou vycházet ze základů, které jsou jim absolutně protikladné, stejně jako krása rozkvetlého ocúnu souvisí s nevábnou bahnitou půdou.

nepřehledná situace prvních poválečných let přivedla autora k intenzivnějšímu popírání platónského harmonizujícího konceptu.

Holan se ve sbírce *Na postupu* několikrát vrací k motivu nenaroditelnosti, který poprvé rozpracoval v *Cestě mraku*. Stejně jako v této lyrickoepické básni i ve verších lyrické sbírky má tento prvek vyjádřit absurditu života v době násilí a vraždění, za níž jedinou ochranou před chaosem a destrukcí je možnost nenarodit se. V básni *But never doubt I love*, která náleží k estetice hnusu, domýšlí autor příběh Ofélie ze Shakespearovy tragédie *Hamlet*. Ofélie v Holanově básni zemřela těhotná, o čemž v Shakespearově tragédii není žádná zmínka, a její nenarozený plod objevuje vodní krysa, která rozežírá její mrtvé tělo. Vodní krysa se zastavuje ve svém agresivním ničení rozpadajícího se dívčina těla, teprve když spatří tělo nenarozeného dítěte, které matčino břicho uchránilo před zkázou. Nenarozené dítě Ofélie je v básni paradoxní známkou života, který hlodavce překvapí, protože neodpovídá rozkladným procesům dívčiny tělesnosti.¹¹² Báseň naturalisticky a expresivně zachycuje tlení těla utonulé dívky, jejíž smrt je dle některých interpretací *Hamleta* sebevraždou. Ať už je konec Oféliina života připisován nešťastné náhodě, která nastala, když se šílená dívka skláněla nad vodou shýbajíc se pro květiny, nebo pokládán za zoufalý čin trpící psychicky narušené dívky, v obou případech může mít motiv nenarozeného dítěte tentýž význam, kterým je umocnění nebo zdvojení viny, s nímž se básník potýkal ve druhé polovině čtyřicátých let. Pokud je sebevražda považována za hřích, vina ženy, která jej páchá, se zdvojuje, jestliže se k ní rozhodnula v těhotenském stavu.¹¹³ Nebo může být tato zdvojená vina prisouzena Hamletovi, který svým pro Ofélii nepochopitelným jednáním nezáměrně

¹¹² Báseň *But never doubt I love* je též dokladem básníkovy odmítavého postoji vůči tělesnosti, v níž se skrývá nepřekonatelná smrtelnost lidské bytosti, jíž nelze přesáhnout neoklasicistní metodou tvorby: „Vodní krysa u prsu utonulé Ofélie, / rozželená jeho modřinou a předplet'ovou vůní, kničivě sptí, vzdychá, podupává, mluví nosem / a spouští tklivá včichnutí / po kulovitých zkratkách slin / do kručení žárlivého na proud řeky, / když náhle spatří na bříše utopenky masařku. / Ihned tam přebíhá a začíná trhat / jeho potuchlou, snadno se vzdávající kůži, / hryže a rve a saje, kousá, loupí a polyká, / ochutnává ponorné průvany, / drásá a vyškubává jemnější zakřiknuté žíly, / prohlodává se křížem krážem / a zapíjí to crkavě z tůněk, / které tam zatajily stonavé cáry, krhavé vrapy / a drzé mraky mázder a blan, / zářících jako její mlaskání, / cpe to maso zpředu do všech konců vědomí / a celá houstne a těžkne při svém vysedlém olýsání... / Ale jak uraženě znedůvěřiví / a číhavě zasklívá své levé oko, / když se jí v tom rozryvném vyšklebení života / ukáže dětské tílko...“ (Holan 2000a: 102).

¹¹³ V lyrickoepické skladbě *Návrat* se rovněž objevuje motiv těhotné sebevraždkyně: „A těhotná sebevraždkyně, která pláče dvěma smrtmi / do šátku, jímž podvázali tu její třesoucí se bradičku...“ (Holan 1970: 187-188). Básník zdůrazňuje, že žal takové ženy je zdvojený.

přivedl tuto ženu do stavu šílenství, v němž nebyla schopna zabránit nehodě, jejíž obětí se stala ona sama i jejich nenarozené dítě. Tento motiv může vyjadřovat nejen umocněnou vinu, ale i zdvojenou ztrátu. Hamlet by dle Holanovy básně ztratil jak milovanou ženu, tak své dítě. Námět této básně později učinil autor součástí své vrcholné skladby *Noc s Hamletem*, jelikož v *Noci s Hamletem* umírá Eurydika, která rovněž očekávala dítě, a truchlícím, který nebyl obeznámen s tím, že prožíval dvojí ztrátu, je Orfeus.

K motivu utonulé těhotné Ofélie se Holan navrácí v básni *Ano, znáš –*, v níž je zlo dějin uváděno do souvislosti s dětmi zemřelými před narozením nebo při rození: „děti se zabily mezi stehny Ofélie / a dějiny ztratily paměť / jedových žláz svého počinání.“ (Holan 2000a: 123). Ve verších této básně autor expresivním způsobem odvrhne naději, kterou mu v první polovině třicátých let poskytovalo Platónovo podobenství o jeskyni, z jejíhož vězení je dle řeckého filosofa možno prostřednictvím duchovní lásky vystoupit a která je v této básni vulgárně nazvána „hadí dírou smyslů“:¹¹⁴ „Slovo, o kterém neví věta napsaná na zapocené okno, / utkvělo v zemi Jazyků, / přetržitá hudba už nevytrhne / pyj z hadí díry smyslů“ (Holan 2000a: 123). Člověk je uzavřen ve své tělesnosti, která působí na jeho život destruktivně.¹¹⁵

Na postupu obsahuje vrstvu básní, ve kterých se vyskytuje motiv sloupu. Náleží k nim texty *Na konci světa*, *Filmový...*, *Tak* a naznačen je též v básni *Prastará*. V každé ze jmenovaných básní odkazuje tento motiv k novoklasicistní koncepci lyrických sbírek z první poloviny třicátých let, v níž básník dokázal zabstraktňovat ztvárněný hmotný svět a která obsahovala obrazy arkadické harmoničnosti. Motiv sloupu symbolizuje platónský vertikální princip. Ve všech jmenovaných textech je

¹¹⁴ Básník v této básni též vypovídá o tom, že už ani hudba nevytváří duchovní přesah, poněvadž také ona ztratila vlivem válečného dění svou kontinuitu, stejně jako ji pozbyl časový rozměr. Polemizuje v této básni s prvním cyklem básní *Mozartiana* napsaným roku 1937, v němž zárukou spirituality byla geniální Mozartova hudba. Patrné je to kupříkladu v básni *Blaženost*, v níž poslech Mozartovy hudby přináší lyrickému subjektu prožitek radosti a očištění: „[...] protějšky zoufalství jsou zde tak čisté, / že také ten, kdo ještě nedotrpěl, / vnímá už jenom oproštění“ (Holan 1965: 232).

¹¹⁵ Motiv dítěte, které zemřelo před narozením, je přítomný též v básni *Keats*, v níž básník tematizuje předčasnou smrt britského básníka. Autor dokládá krutost a nesmyslnost života srovnáním úmrtí mladého spisovatele a nenarozeného dítěte, jemuž jedinému je vyhrazeno právě mládí. Nemůže totiž zestárnout ani onemocnět, poněvadž neabsolvovalo proces zrození: „a při mstivě rozeném světle učil je mluvit / slova, vynechaná prvním dnem po stvoření světa. / Žel, směl tak jenom oprchalou, / a přece vlastně přespolečnou chvíli, / neboť podsvětním bohům a psům / je ryzí mladost pouze v dítěti, / jež němé a slepé umřelo v matce...“ (Holan 2000a: 114).

ovšem tato vertikálnost přesahující horizontální perspektivu člověka zpochybňována.

V básni na *Konci světa* Holan popírá nesmrtelnost lidské duše a jakýkoli nehmotný základ skutečnosti, který by překračoval materiálně: „Je tomu zde vlastně jako s řekou / ve chvíli, kdy opouští zaniklé jezero: / pár krvotočných propastí, které nevědí, kde jsou, / pár sloupů, natřených mramorovým semenem idejí, / a hrstka starých roztrhaných map, / která si nezadá / se svazkem bankovek neznámého původu, / jež by našla vyzáblá ironie na prahu svých dveří...“ (Holan 2000a: 106). Tím, co se od hmotných prvků prostoru liší, je jen melancholie prázdna projevující se tichým šelestěním: „Chvílemi, skoro svědecky, se ozve / jakési závrativé šelestění... / To jako by smutek prošel předtuchami / v bílých šatech nikoho...“ (Holan 2000a: 106). Sloupy symbolizující vertikálnost jsou v této básni rozpoznány jako falešná znamení pevnosti, která jsou dědictvím antického světa. Zdání jejich trvanlivosti a nezničitelnosti je však vytvářeno pouze vnějším nátěrem, který sloupům propůjčuje mramorový vzhled. Tato iluze duchovnosti a věčnosti vertikálního principu vzniká ze „semen idejí“. Platónská pravá jsoucna nacházející se v říši idejí neboli vzory pro věci hmotného světa jsou v těchto verších sníženy na úroveň lidské smyslovosti, tělesnosti a zejména pohlavnosti, která je uvnitř textů této sbírky vnímána básníkem výhradně záporně.

Báseň *Tak* pojednává o dospívání chlapců v muže a dívek v ženy, které je završeno poznáním utrpení a vlastní smrtelnosti: „Muže děsí pohyb Kristových ran / na těle stigmatizovaných. / Ženy si češou vlasy. A když si ženy češou vlasy, / myslí na smrt a bojí se pohledu do zrcadla...“ (Holan 2000a: 198). V této básni je vyjádřen rozvrat platónské koncepce Eróta prostřednictvím obrazu sloupu, který se rozpadá ve zřícenině: „To je ta chvíle: Chlapec plivá na kapesník / a ošetřuje bolest děvčátka. / Jinoch odchází k sloupu / a vrací se od chlupěnkového pasu zřícenin, / když rozlil všechno, co je nastojato.“ (Holan 2000a: 198). Proměna chlapce v jinocha se vyznačuje očekáváním platónského iniciačního zážitku, které je naprosto zklamáno a zavrhnuto, protože jinošská erotická touha přivádí dospívajícího k poznání tělesnosti, jež neodkazuje k duchovní rovině. Tato báseň je založena na sexuálních dvojsmyslech, které odkrývají básníkuv záporný názor na možnosti platónské erotické lásky, poněvadž tyto náznaky kontrastují se vznešeností popíraných ideálů. Vertikálnost je v tělesném kontaktu mezi mužem a

ženou omezena na pohyb stoupajícího mužského údu, který po skončení milostného aktu klesá, stejně jako se dolů řídí sloup znázorňující idealitu. Básník dospívá ve sbírce *Na postupu* k názoru, že v tělesné lásce není možno objevit platónskou úroveň vztahu.¹¹⁶

Ve verších básně *Filmový...* reaguje básník na erotické scény zobrazované ve filmovém umění. Jsou pro něj potvrzením jeho obecného pojetí lidské sexuality, jež je charakteristická svou omezenou tělesností a destruktivitou: „Filmový chám tryská / na svatební prostěradlo obrazu a úniku. / Kleopatra s prsteny na nohou / a s diamantem v důlku svého pupku / ozařuje vzrušené bezděčné pohyby, / za které se pak stydíme – / a Onan dělá vše, aby jim bylo prostorněji...“ (Holan 2000a: 193). Motiv sloupu v této básni opět metaforicky označuje mužský úd, k němuž je do kontrastu postaven motiv trhliny, který se zdá znázorňovat ženské pohlavní orgány: „A jenom čas, třesoucí se mezi sloupem a trhlinou, / ví dobře, že když láska svoluje ke zlu, / zlo odmítá zlo, protože lásku...“ (Holan 2000a: 193). Význam těchto symbolů se však nevyčerpává svým dvojsmyslným vyzněním, poněvadž jak sloup, tak trhlina nesou též význam existenciální. Tělesná intimita mezi mužem a ženou je řízena jakýmsi metafyzickým zlem, které ničí jejich láskyplný vztah. Časovost milostného aktu je v této básni personifikována. V jejím rozměru se pohlavní styk odehrává a ona si, na rozdíl od milenců, uchovává odstup, z něhož nahlíží, že láska je ekvivalentní zlu, a zřejmě proto podrobuje erotický vztah pomíjení.

Motiv sloupu zůstal součástí Holanovy poezie i v padesátých letech. V lyrickoepické básni *Dopis* napsané roku 1953 hovoří lyrický subjekt o sloupu, který podpíral nebe, ovšem před dávným časem podlehl rozpadu: „Komáří sloup

¹¹⁶ V básni *Prastará* obdobnou zkušenost básník připisuje ženě, jež onemocněla rakovinou dělohy a nyní vzpomíná na své mládí a na první zkušenosti s tělesnou láskou. „Vyhazovali mě tenkrát z prostěradla mladosti a krásy / do dutinové výše chťičů... / Vdechovali to, měnili hlas / a jejich zadní nohy byly neviditelné... / Nedovedete si představit, jaká je váha / lidské kůže čerstvě stažené...“ (Holan 2000a: 258). Stará žena promlouvá o okamžicích, kdy podlehla prvnímu svodu. Mladost a krása nejsou ani v této básni spojovány s Platónovým postupem od krásného těla k duchovním hodnotám. Vertikálnost je i v tomto textu pochybná, poněvadž básník ji pojmenovává prostřednictvím oxymóronu „dutinová výše“ a navíc tento verš rozšiřuje o motiv chťiče. Taková výše ani vertikálnosti neodpovídá, poněvadž je hned u svého zdroje podtínána či protínána horizontálností sexuality. Žena, která v této básni činí zpověď o svých sexuálních zkušenostech, zakončuje svůj monolog cynickou a vulgární výpovědí o disharmonickém průběhu a závěru svého života, který svou negativitou překonává i tíhu dědičného hříchu: „A bylo z toho dítě, / odkojené vytloukanou lahví, / a potom drže širošířá prázdnota / mezi lopatkami a srdcem, / prázdnota, kterou zkracovaly kroky do zastavárny, / a nyní dávení lejna hrdlem osudu, / lejna, jež bych neutřela ani papírem / vyrobeným z kůry Stromu vědění...“ (Holan 2000a: 258).

nesoucí nebe se už dávno zhroutil, / ale krtiny zůstávají. / Rohovín čtverrohý, tesaný na dlátko šestnáctistěnu, / kráci kubismem měsíčního svitu...“ (Holan 1970: 308). Motiv sloupu v neoklasicistní fázi první poloviny třicátých let znázorňující antikizující řád a vertikálnost propojující zemi a nebe, hmotu a duchovno, znamenající tudíž symbol platónské abstrakce, která utvářela jednotu tělesné a duchovní roviny, je v tomto textu odhalena jako pouhá nepevná iluze. Namísto jednoty vyplývající z odkazu antické kultury, sleduje lyrický subjekt všeobecný rozvrat, jemuž odpovídá analytičnost kubismu.¹¹⁷ Svět nelze sjednotit, není možné do něj vnést řád, a proto se donekonečna štěpí. Motiv sloupu odpovídá transcendentále z *Prvního testamentu*, která je v této básni považována za předpoklad pro dosažení osobní i světové harmonie. Transcendentála je vertikálou, jež propojuje zemi s nebem. Hroutící se sloupy v Holanových dílech z druhé poloviny čtyřicátých a padesátých let značí nedosažitelnost řádu a jednoty.

Zhroucené sloupy odpovídají motivu babylonské věže, která v Holanově poezii symbolizuje chaos, rozklad jednoty a zmnožení. Babylonská věž dle básníka měla být postavena ze stejných důvodů, z jakých měla být vztyčena platónská transcendentála, poněvadž se měla stát zárukou duchovní nesmrtelnosti lidstva. Její budování však přineslo lidské společnosti pravý opak, jímž bylo porušení jednoty jazyka, a tudíž vzájemné zneprátení jednotlivých národů.

Ve sbírce *Na postupu* lze nalézt dvě básně, v nichž básník čerpá ze starozákonního příběhu o pádu této stavby, jejíž pyšní stavitelé usilovali o to, aby dosáhla až do nebe, k samotnému Bohu. Tématem básně *Při stavbě věže babylonské* je proces budování babylonské věže, při němž je zřejmé, že se záměry jejich stavitelů nenaplní a zbydou po nich jen ruiny. Lyrický subjekt básně prostřednictvím zkušenosti jednoho z dělníků nahlíží stavbu jako zbytečnou snahu překonat absurditu lidského života a jeho tělesné danosti, které od počátku ztěžují každý úkon, jež by mohl přispět k úspěšnému dokončení věže: „Byl jsi tam z trestu,

¹¹⁷ V básni *Setkání VII* ze sbírky *Na postupu* nachází lyrický subjekt v athénských ulicích prostor poznamenaný rozkladností kubismu: „Bylo to v athénských ulicích, kde prostor / se pořežal o hudbu do čtverhranna / a skvrnivěl na hranostaji kubismu... / O kousek dál přešlapoval hlídač soch...“ (Holan 2000a: 181). Rovněž tento básnický text dokládá Holanův odklon od novoklasicistního programu, který uplatňoval v lyrických sbírkách *Vanutí*, *Oblouk* a částečně i v *Kameni, přicházíš...*, jelikož chaotická současnost, která koresponduje s kubistickou metodou malby, mu deformuje i odkaz antického řádu, jež je reprezentován starověkými sochami, které patří do nedostupné minulosti.

a to jako přidavač. / Práce od ranních zášklebů až po ústnívku / odpovídala nám tvrdě jak hrobníkovi zimní země / a už dávno nám vyřízla z útrob bránici / a už dávno pocit naděje na únik byl sotva víc / než chrchel zašlápnutý bosou nohou. / Pomíječnost všeho duševního byla tak úděsná, / že mnozí z nás by rádi / uvěřili v nesmrtelnost těla. / Začali potkávat dvojníky...“ (Holan 2000a: 125). Motiv y konečnosti lidské duše a námět zdvojování předznamenává důsledky stavby babylonské věže. Již tak slabá mužova motivace podílet se na stavbě, pomíjí, jakmile spatří ženu, jejíž smyslná ženskost je protikladem velikášských cílů stavitelů, které se dělníkovi zdají být v rozporu s určením člověka: „Co se tebe týče... Ale ne!... / Stačilo, aby žena Pšentostrise / přešla po přistvořeném asfaltovém náspu, / a celá ta mohutnící nelidská stavba před námi, / která se měla státi přežitím věčnosti, / jevila se ti náhle pouhým přenáhlením. // Zříceniny byly tak bezprostřední, / že se podobaly jistotě lásky...“ (Holan 2000a: 125). Konfrontace konkrétního ženského těla s nehmotnou myšlenkou přesahu, již byli vedeni stavitelé, vede přidavače k jistotě, že stavba, při které pomáhá, se rozpadne.

Druhou básní, která odkazuje k biblickému příběhu o pádu babylonské věže, je text pojmenovaný *Stavby pro věčnost*. Název básně je ironický, poněvadž zamýšlená výška těchto věží žádným způsobem nezabránila tomu, aby po nich nezůstala zřícenina, nebo dokonce pouze pracovní nástroje, které se měly stát jen prostředkem k překonání tělesného a chaosu, ale jen ony přetrvaly a v současné chvíli svědčí o neúspěšných pokusech vztyčit vertikálu: „Jsou stavby pro věčnost, vznesené stavby, / z nichž zůstal nakonec a které přetrval / jen vypasený hrnec od vápna, / který, pln hadích ocásků, / popadá se za břicho lechtané slávy... // Ozvěna toho dává tušit, / že stavby byly vysoké a že je směl uvnitř vykrášlit / jenom beznohý malíř pokojů... [...]“ (Holan 2000a: 188). V této básni autor vyjadřuje své přesvědčení, že požadavek vertikály naprosto odporuje výchozím existenciálním podmínkám, do nichž je postavena lidská bytost. Výrazem těchto limitovaných možností člověka ve vztahu k transcendenci je beznohý malíř, jemuž byl svěřen úkol vyzdobit ty nejvyšší věže. Takové zadání ovšem nemohl nikdy splnit. V *Prvním testamentu* je sice popírán návrat k harmonii skryté v minulosti, ale básník se přesto nevzdává požadavku duchovna, které přesahuje nicotnost lidské tělesnosti. Ovšem i tento požadavek je po Holanově vystřízlivění z euforie vyvolané osvobozením zavrhnut jako nereálný.

Negativita se v Holanově poezii psané od druhé poloviny čtyřicátých let a v letech padesátých ve srovnání s obdobím okupace ještě prohlubuje. V roce 1948, v němž Holan dokončil sbírku *Na postupu*, napsal lyrickoepickou skladbu *Návrat*, která svým tématem navazuje na *První testament*, avšak liší se od něj nesmířlivostí, s jakou je naděje na návrat pozitivních duchovních hodnot dětství zavrhována. Hlavní postavou je muž středního věku, který se po dvaceti letech navrácí do rodné vesnice. Rodná krajina a pohled na dům, v němž se narodil a do nějž nemá odvahu vstoupit, mu nepřinášejí žádnou útěchu, poněvadž cítí vůči svému dětství a své matce cítí vinu. Prochází vesnicí svého dětství a dospívání jako naprostý cizinec, který není ani schopen nalézt na hřbitově matčin hrob. Motiv místa matčina posledního odpočinku se zdá v jeho zoufalém stavu slibovat alespoň náznak duchovního přesahu. To, že se mu jej nepodařilo objevit, je možno interpretovat jako popření duchovních principů, dle nichž by se mohl jedinec ve svém životě orientovat: „Co je to zvěčnit? Hledat matku? / Ano, vždyť hledat – už to je budoucnost! / Však hledat hrob své matky mezi tolika / cizími a poznanými hroby a nenaléztí jej / a neumět si představit už ani její tvář – / znamená chápat prostotu, až když nám puká srdce, / pojednou pouhé, samo a už bez osudu!“ (Holan 1970: 192).

3.4.3 Vyvrácení platónského pojetí krásy v básni *Zuzana v lázni*

Nárůst negativity se projevuje i v odmítání platónské koncepce tvorby, která byla odvrhována už od konce třicátých let, ovšem v padesátých letech básník svůj odmítavý postoj ještě zesílil. Za vyvrcholení autorova odvržení platónského konceptu krásy může být pokládána skladba *Zuzana v lázni* z roku 1951. Autobiografická postava básníka, který je současně vypravěčem, se setkává se starou zahořklou ženou Dorotou Závětovou a zjišťuje, jaký je její životní příběh. Dorota ve svém mládí vynikala výjimečnou krásou, která se stala její záhubou. Za jednoho dusného večera před bouří se Dora rozhodla, že se půjde vykoupat k nedalekému rybníku. Netušila však, že ji při koupání pozorují dva mladíci, které při pohledu na její nahé tělo začaly ovládat sexuální pudy. Když si jejich přítomnosti všimnula, nebránila se a nechala se jimi znásilnit, což mělo negativní důsledky pro celý její následující život, jelikož otěhotněla a posléze se nešťastně vdala. Tato ženská postava je protipólem krásné Terezky Planetové, která si uchovala svou panenskou čistotu. Zatímco Terežčina krása od sebe vzdalovala vše

nízce pudové, Dorotina krása přitahovala mužský chtíč: „Neuhasitelně hořela voda kolem ní, / rovná na její krásu, která, jakoby o prelud, / o smyslovou netělesnost věčná, přivolávala chtíč, / aby byla smrtelnější...“ (Holan 1970: 255).

Jejím příběhem vyvrací básník neoplatónskou koncepci tvorby, poněvadž krásná Dorota ztratila své panenství, aniž by pocítovala lásku k duši milence nebo tělesnou touhu. Tento stav je na konci skladby pojmenován oxymóronem „ideje bez věčnosti“, který odporuje Platónově nauce o říši věčných a bezrozporných pravých jsoucen. Dorotina krása mladíky nevedla k lásce k její duši, ale k násilnému činu, který její krásu potřísnil. Poté, co Dorota s opovržením hovoří o lásce, poněvadž poznala pouze její odvrácenou tvář, dospívá vypravěč k názoru, že tělesná krása je pouze jedním z konečných jevů, který neodkazuje k žádnému ideálnímu světu: „[...] ,Ale já / byla mladá před mladostí... / Nemilovala jsem / a nemohla jsem tedy milovat méně o pravdu své nenávisti... / Láska!‘ – A řekla to tak, jako by si přála, / aby Paolo s Franceskou da Rimini plivli do knihy... // Její hlas však zněl z jakéhosi / záhybu smyslů, ztraceného v hmotě bez těla. / Připomněl mně, že ideje bez věčnosti / mohou jenom vznikat a měřit tedy pouze smrtelnost. – “ (Holan 1970: 267-268). Příběh Dorotina milostného života byl navzdory její kráse absurdní, nešťastný a prázdný.

Ačkoli název básně vychází z biblického vyprávění, scéna Dorotina koupání zároveň odkazuje k Holanovým veršům z *Vanutí* a *Oblouku*, v nichž se objevují novoklasicistní homoerotické obrazy koupání nahých jinochů, jež byly inspirovány Goethovou tvorbou. Výjev koupání krásné Doroty ovšem neoklasicistní poetice příkře odporuje. V rozporu s lyrikou první poloviny třicátých let je též námět chlapecké jízdy na koních ve vodě. Mladíci, kteří se znásilnění dopustili, byli u vody v době Dorotina koupání přítomni, protože do rybníku přijeli brodit koně. Obraz mladíků brodicích koně Holan do své poezie v rané fázi své tvorby přejal z Goethovy *Italské cesty*. V básni *Zuzana v lázni* má ale tento námět význam protikladný Goethovu zpracování, jelikož mladíci nejsou provázáni homoerotickými sympatiemi ani nejsou schopni udržovat platónský odstup vůči panenské kráse dívky, jejich postoj vůči Dorotině tělu byl určován chtíčem a vilností: „Však ji také už hezkou chvíli pozorovali / dva výrostkové... Jeli brodit koně a nyní, / skryti v křoví, hleděli listnatou škvírou / (jako jidáškem, tím okýnkem ve dveřích žalární cely, / kterým je špehován vězeň). / Zprvu oslepeni kapali si do

očí nicovou vodu, / aby uzřeli vše – a potom upíjeli spatřitelné / z vlčího máku
dechu, zatímco mícha / slastně polykala tlučené sklo mrazení... / Nucený zpěv při
vinobraní chránívá hrozny, / ale ni mlčeli... // Ale už tím, že jejich vilnost byla
netrpělivá, / byla bez překážek... Chtěli, netoužili... / Měli šilet, a byli jen
pobláznění, / kácejíce se hned z prvního patra podoby... / Co tedy s chudokrevnými
průtahy, kdyžtě přece / už dávno byly vhozeny na rozmyšlenou dračích hlav! /
Příležitost dbá jen obratných!... / Proč by tedy / měli se svým stříbrem v cánech
čekat na ražení? / Proč by se měli namáhat stahovat prsteny / s naběhlých prstů
rozpásanosti? Proč se neodvázat / z výtvarnosti předpeklí do znásilňujícího / světa
beze svědků?“ (Holan 1970: 255-256).

I když se obraz večerního koupání odehrává v českém venkovském rybníce,
okolní krajina vykazuje znaky arkadické krajiny. Břeh rybníka je samotnou Dorotou
připodobňován k íonskému pobřeží a vypravěč hovoří o pastýřské holi, která by se,
v případě že by už začala bouře a uhodil by do ní blesk, stala varovným signálem,
jež by možná Dorotu od znásilnění uchránil. V prvním momentu, kdy chlapce
spatřila, chtěla Dorota tuto situaci vnímat jako dobrodružství bez zlých následků,
ovšem vzápětí pochopila, že se jí to nepodaří, protože se nedokázala vzepřít jejich
sexuální touze: „Zahrát si na ni zde / nebo na ionském pobřeží nebo někde v údolí
Quita!... / Už by se byla do té hry pustila, / už by uzavřela sázku, / kdyby byla
bývala zůstala s těmi dvěma / krajně sama všechna svoje, / neboť dobrodružství
nezná střední sílu disharmonie... // Ale býváme nepochopitelně přesni / na útěku od
sebe samých... / Ale něco se stalo, něco v ní důvěrně, / a ne tedy v cizím jazyce
upřelo životu bytí... // To potom každý okamžik byl nemožný... // Ale ona se
nechtěla vymlouvat na věčnost... / Kdyby byl blesk uhodil do pastýřské hle, /
ukázal by jí, co zvířat bdí v lidnatém snu / a jak se tvor rozchází s bytostí... / Ale
ona připustila souhlas osudu / jen v jeho promeškané tmě – / a podnesla se oběma
výrostkům, / celá podzimní za vlastním jarním mrakem, / ano, celá podzimní jako
hvězda Fomalhaut...“ (Holan 1970: 257). Skladbou *Zuzana v lázni* se Holan ještě
více vzdálil neoklasicistnímu pojetí poezie, jelikož v ní dochází ke znásilnění krásy,
která v Platónově filosofii umožňuje duchovní vzestup lidské bytosti. Krása zde
není pouze objektem sexuální touhy, ale též fyzického násilí.

4 Tíha viny a odpovědnosti v básnickém dramatu Noc s Hamletem

Subjekty Noci s Hamletem a její žánrové a druhové zařazení

„Orfeus nadarmo prosil, chtěl podruhé přeplout, však marně:

Charón už nevpustil jej, ač v špinavém smutečném šatě bez jídla po sedm dní on nehnul se od břehu Stygu, strastmi a duševním bolem a slzami se jenom živil.“

(Publius Ovidius Naso 1974: 271)

4.1 Geneze *Noci s Hamletem*

Náčrty k textu Vladimíra Holana *Noc s Hamletem* vznikaly mezi léty 1949–1956. Tato léta byla pro Holana jedním z nejnáročnějších životních období, protože ztratil možnost publikovat, byl vyřazen ze společnosti a ve své osamocení se zabýval sebezpytujícími bilancováními. Souběžně s *Nocí s Hamletem* psal *Příběhy*, básnickou sbírku *Bolest*, nedokončené cykly básní *Strach* a *Víno*, druhou část básnického cyklu *Mozartiana*. Holan nemohl publikovat tato svá nově napsaná díla a prohlubovaly se jeho výčitky svědomí týkající se nejen jeho podlehnutí komunistické ideologii, jejíž zlo odhalil teprve roku 1946, kdy proběhl politický proces s ruskou básnířkou Annou Achmatovovou,¹¹⁸ ale také odklonu od katolické víry, poněvadž roku 1948 vystoupil z katolické církve, do níž se vrátil roku 1950 zpět. Načas Holan nahradil křesťanské vyznání komunistickou ideologií, čehož později hluboce litoval. Obě příčiny výčitek spolu souvisí: marxistické učení uváděné v Sovětském svazu do praxe bylo ateistické a svým ateismem ovlivnilo i Vladimíra Holana. Marxistická ideologie se zdála být řešením Holanova pochybování o Boží existenci.

V rozhovoru s Vladimírem Justlem z roku 1964, který se uskutečnil v den, kdy byla *Noc s Hamletem* poprvé publikována v časopise *Plamen*, popsal Holan, co pro něj znamenalo období, v němž *Noc s Hamletem* psal: „Doba, kdy jsem psal *Noc s Hamletem*, byla pro mě nejkrutějšími lety mého života. Ve své šílené samotě měl jsem dobré uzemnění, abych přijal a prožil všechny tehdejší hrůzy.“ (Holan 1988: 405) Jednou z těchto „hrůz“ byly i již zmíněné autorovy výčitky svědomí objevující se jako častý motiv spolu s vinou a trestem ve sbírce lyrických básní *Bolest*, také psaných zejména v padesátých letech: „Doufání v člověka, i když sebenadšenější, / uvrhlo mne nakonec / pod moc jen a jen lidskou / a tedy tu bez Boha... / musím tedy být / a už jsem trestán, / tím spíš, že jsem snad mýlil i jiné duše... // Mučivě klíčí v mém srdci / výčitka za výčitkou. / Had ironie kmitá jazyčkem, / nestejně stejný při svém uštknutí.“ (Holan 2000b: 139). Upřímnost zanícení lyrického

¹¹⁸ O radikální proměně svých názorů na komunismus a Sovětský svaz Holan vypověděl v rozhovoru s Vladimírem Justlem konaném roku 1963: „Ještě bych se vrátil k vaší poezii. Připomněl bych slavné poválečné sbírky *Díky Sovětskému svazu*, *Panychida*, *Rudoarmějci*.“ „Všechny ty tři knihy jsem psal s láskou. Byl jsem tehdy nadšen... Ale potom přišel proces proti sovětské básnířce Achmatovové a mně to probodlo srdce.“ (Holan 1988a: 398).

subjektu pro štěstí každého člověka, které slibovalo nové uspořádání společnosti, není v básni vnímáno jako omluva pro omyl, k němuž lyrický subjekt toto zanícení přivedlo. Jeho vinu musí následovat přísný trest, protože je básníkem, člověkem, který své pomýlené názory učinil součástí zveřejňovaných básnických textů. Lidská moc se ve srovnání s mocí křesťanského Boha ukazuje jako prázdná a ničící právě ty, za něž se zdálo, že básník svými verši bojoval. Lyrický subjekt je trýzněn také vědomím paradoxnosti dějinné situace, v níž se dostatečně nevyznal, o níž neměl přesné informace a jejímiž hybateli byl ošálen, či sveden na scesti, k hříchu nejen vlastnímu. Oslavoval ve svých verších zachránce obyčejných lidí, ale právě ten byl později odhalen jako jejich tyran. Uvažuje o důsledcích svého příklonu k levicové ideologii, která se pokusila eliminovat z lidského života křesťanskou víru, a obává se, že tímto svým postojem mohl ovlivnit i své čtenáře. Ironii politické a společenské situace, v níž se ocitl a již nezvládl adekvátně vyhodnotit, nazírá lyrický subjekt jako ďábelskou, či zrádnou. V básni je historická situace čtyřicátých let po skončení druhé světové války označena metaforou odkazující k bibli „had ironie“. Trestem a částečně zřejmě i vykoupením z toho hříchu je pro lyrický subjekt prožitek bolesti, který se ve srovnání s nejednoznačností dějin a reakcí člověka na ně, vyznačuje nezpochybnitelným a jasným sdělením, že, ať už byla situace jakkoli neprůhledná, jeho jednání nebylo správné: „Ale bolest je přesná.“ (Holan 2000b: 139). Existuje svědectví, které potvrzuje, že jednou z hlavních příčin Holanova sebeobviňování na konci čtyřicátých let a v padesátých letech byly jeho nekriticky vyjadřované sympatie vůči Rudé armádě a Sovětskému svazu v poválečném třiletí 1945–1948, například v dílech *Dík Sovětskému svazu*, *Panychida* či *Rudoarmějci*. Jaroslav Dostál doprovázel roku 1949 na návštěvu k Holanovi svou tchyni, vdovu po Josefu Čapkovi Jarmilu. Z rozhovoru s ním Dostál zjistil, že „Vladimír Holan si vyčítá, že oklamal lidi Díkem Sovětskému svazu a Rudoarmějci.“ (Opelík 2004: 118).

Editor Holanova díla a zároveň autorův přítel Vladimír Justl odkryl genezi *Noci s Hamletem*, na níž měl nemalý podíl, čehož si byl Holan vědom, a proto mu tuto báseň dedikoval, v *Bagatelách XI*, ve svých studiích a také v rozhovoru s Jiřím Holým. Justl datuje vznik převahy textu mezi léta 1949–1951, později Holan podle jeho přesvědčení vytvářel pouze vsuvky, kterými skladba nabývala na rozsahu, ale její hlavní část již byla hotová. „*Noc s Hamletem* vznikala v letech 1949-1956,

konečnou podobu dostala roku 1962, kdy se rýsovala naděje na zveřejnění. Její jádro se zrodilo roku 1949 a nejvýš v následujících dvou letech, pak vznikaly vsuvky, roku 1962 vypustil autor 300-400 veršů, dotvořil kompozici básně a připravil definitivní znění.“ (Justl 2010: 158) Teprve roku 1962 Vladimír Justl spolu s nadějí na publikování básně dodali Holanovi potřebný impuls vtisknout textu konečnou podobu, propracovat kompozici *Noci s Hamletem* a připravit ji ke zveřejnění. Zvláštností je, že ještě před samotným prvním publikováním *Noci s Hamletem* roku 1964 v časopisu *Plamen*, byla roku 1963 uvedena její dramatizace v divadelní kavárně Viola. Vladimír Holan se podílel na úpravě scénáře k tomuto představení. Tento scénář pro Violu byl připraven dříve, než byla vydána jeho předloha: „Proti knižnímu vydání vynecháváme jen 72 veršů (14 škrťů), na šesti místech udělal už roku 1963 Vladimír Holan, který naši úpravu schválil, drobné změny vzhledem k potřebám inscenace.“ (Justl 2010: 95).

Justl musel vynalézt velké úsilí, aby *Noc s Hamletem* nabyla celistvého tvaru, jelikož Holan si její verše poznamenával na různé třeba i z druhé strany popsané papíry, dále na vstupenky či pivní tácky, a oddaloval den, kdy měla být celá přepsána na stroji. Justl musel dokonce Holanovi pohrozit, že pokud bude přepis stále oddalovat, již jej nenavštíví. Tato pohrůžka na básníka zapůsobila. V roce 1962 Holan s přepisem souhlasil, vždy si část básně připravil a potom ji diktoval Justlovi, který verše zapisoval na stroji. Justl *Noc s Hamletem* v souvislosti s procesem poslední fáze její tvorby nazval „leporelem“, protože Holan ji musel postupně poskládat. V rozhovoru s Jiřím Holým Justl detailně popsal, v jakém stavu se *Noc s Hamletem* nacházela, než se mu podařilo Holana přesvědčit, že ji za jeho účasti dokončí: „Bylo to asi víckrát než čtyřikrát. Holan mi to diktoval v roce 1962. A ta *Noc s Hamletem*, to bylo něco fascinujícího. Já jsem nikdy do té doby, ale nikdy ani potom, nic takového neviděl. To byla hromada papírů a ty papíry byly nejrůznější provenience. To znamená bílý kancelářský papír, papír z jedné strany potištěný, popsaný, útržek novin, vstupenka na koncert, pozvánka na výstavu, účtenka, obálka, savý papír, obaly od různých škatulí, tácky na pivo. Prostě na co si vzpomeneš, na všem byly nějaké verše. A než mi to diktoval, tak si to vždycky připravil. Je to leporelo.“ (Holý 2007: 150–151).

Justlova slova o tom, že nikdy předtím ani později nespatriřl žádné jiné dílo roztroušené na rozličných papírech, se mohou vztahovat i k předchozím a

pozdějším přípravným fázím ostatních děl, ke kterým měl jako editor Holanovy tvorby přístup. Zápis náčrtů *Noci s Hamletem* se zřejmě vymykal Holanovým zvyklostem při psaní předešlých i pozdějších básní. Holan proces vzniku svých básní před čtenáři a interprety pečlivě střežil. Veškeré listiny, na nichž verše *Noci s Hamletem* spočinuly poprvé, a též vyřazené verše z této básně autor spálil, protože nechtěl, aby souvislosti jeho veršů z definitivního znění textu byly srovnávány s jeho přípravnými fázemi. Holan svůj postoj vůči rukopisům vysvětlil Justlovi, který jeho vyjádření zaznamenal: „Nechci, aby se v tom někdo jednou probíral. Definitivní znění bude ve spisech.“ (Holý 2007: 151). Přesto Holan v rozhovoru realizovaném v roce 1964 při příležitosti prvního vydání *Noci s Hamletem*, prozradil Justlovi mnohé o pozadí jejího vzniku. V tomto rozhovoru upozorňuje na to, že *Noc s Hamletem* není pouze kritikou komunistického režimu a že hamletovské téma se v jeho tvorbě neobjevilo až s touto skladbou. Zdůrazňuje, že postava Hamleta byla součástí jeho úvah a tvorby již delší čas a že jej trápila nemožnost poodhalit povahu této Shakespearovy postavy, která jej motivovala k napsání celé básně. Justlovi se svěřil, že s Hamletem vedl za noci nespavosti rozhovory, které nebyly prosty nepochopení mezi ním a tímto imaginárním návštěvníkem, jenž za Holanem přicházel do jeho pracovny na Kampě. V tomto rozhovoru představil Holan *Noc s Hamletem* jako výsledek fiktivních rozhovorů, které vedl během nocí s Hamletem: „Byl by ovšem omyl chápat tuto báseň *pouze* jako výraz událostí jen tehdejších, neboť mně vždycky šlo o člověka a jeho drama vůbec, o jeho lidský úděl a neblahý osud, který žije za všech dob. [...] Hamletovské téma se mi nevynořilo ovšem naráz, nýbrž – jak bude jasné po postupném otištění celé mé lyriky – to téma předcházelo v různých básních a žilo v jiných souběžně. 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. Někdy nás také navštívil abbé Dobrovský, který před mnoha lety v tomto domě bydlel, a dal nám oběma požehnání. Byly to rozhovory ad infinitum, ne vždy snášelivé, ne vždy přátelské, vášnivé však vždycky. Něco z nich jsem snad zachytil ve jmenované básni. (Holan 1988: 405–406).

Pokud básník nemínil výše uvedenou odpověď Justlovi jen jako obrazné vyjádření, čemuž nic nenasvědčuje, přináší jeho slova vysvětlení rozptýleného záznamu *Noci s Hamletem* na všelijakých papírcích. V tomto ohledu je důležité

především jeho sdělení, že pouze část z jeho rozhovorů s fiktivním společníkem Hamletem našla svůj výraz v básni. Holan z niterné potřeby diskutoval s představou Hamleta a teprve tento dialog zakládal text *Noc s Hamletem* a další díla, v nichž se Holanovy úvahy o Hamletovi ozývají. Nebylo tomu tak, že by Holan nejprve pojal úmysl napsat báseň o Hamletovi, a proto s ním začal vést diskuzi. Holanův rozhovor s fiktivním návštěvníkem se odehrával průběžně, během nocí, kdy jej trápila nespavost a samota. Tato přerušovanost a neočekávanost dialogu předurčovala prvotní záznamy veršů *Noci s Hamletem* k rozptýlenosti po různých druhých listin, protože básník si zřejmě příležitostně zaznamenával pouze ty nejpodstatnější verše, možná zpočátku dokonce bez zřetelné vize, že vytvoří rozsáhlý text. Vedl niterný rozhovor s představou Hamleta a ve chvíli, když jej na něm některý moment zaujal, rychle jej zapsal na nejbližší možný útržek papíru.

Interpreti Holanovy poezie se neshodnou na tom, jakým žánrem je Holanův text *Noc s Hamletem*. Ve svých náhledech na žánrovost *Noci s Hamletem* a její příslušnost k jednomu literárnímu druhu se od sebe mnohdy výrazně liší a i u jednoho literárního vědce lze nalézt velké množství variant návrhů, k jakému žánru či druhu by mohla *Noc s Hamletem* patřit. Pouze výjimečně literární badatelé přiřazují tento text s jistotou k jednomu žánru. Nesoulad mezi Holanovými interprety vyplývá z charakteru vykládaného textu. Jednou z příčin žánrové rozkolísanosti *Noci s Hamletem* může být proces geneze tohoto díla, který zahrnuje Holanovy rozhovory s představou Hamleta, formu zápisu prvních náčrtů textu i poslední fázi, kdy Holan báseň dohotovil za Justlovy asistence. Je možno celou báseň považovat za dialog, poněvadž v určitém ohledu je autobiografickým záznamem existenciální situace Holana, který v průběhu nocí padesátých let rozprávěl se svou představou Hamleta? Nebo je případnější pokládat tento text za koláž, která vznikla téměř nahodilým seskládáním veršů, které na sebe zpočátku nemusely navazovat, a proto dodnes působí na mnohé čtenáře a interprety jako jedno z nejméně srozumitelných Holanových děl? Či je nejadekvátnější přistupovat k *Noci s Hamletem* jako k další z Holanových básnických povídek? Těmito dvěma otázkami nejsou zdaleka vyčerpány mnohé další nejasnosti týkající se žánrového a druhového vymezení *Noci s Hamletem*. Nemožnost jednoznačně pojmenovat žánrovost tohoto textu se stala podnětem k úvahám mnohých literárních badatelů, kteří se zabývají Holanovou tvorbou.

4.2 Různorodá stanoviska interpretů k žánrovosti a druhovosti *Noci s Hamletem*

Pro Holana samotného určení žánrovosti *Noci s Hamletem* nepředstavovalo důvod k pochybnostem. Neproblematicky ji přiřadil ke svým básnickým povídkám napsaným v době okupace a k těm, které vznikaly souběžně s *Nocí s Hamletem*, protože pro autora byl tento text poemou.¹¹⁹ V závěru rozhovoru s Justlem z roku 1962, v němž se věnoval především životopisným údajům, se Holan obrací ke svému aktuálnímu tvoření a sděluje Justlovi, že dokončuje poemu, kterou píše, aby se poklonil genialitě Williama Shakespeara, jenž byl autorem, kterého si Holan vážil nejvíce. V dialogu vyjadřuje své přání vydat skladbu k 400. výročí Shakespeareova narození: „Ještě k mé práci. Dokončuji právě větší poemu, začal jsem na ní pracovat před léty. Jmenuje se Noc s Hamletem a je to můj hold géniu Shakespeareovu, kterého považuji za největšího básníka všech dob. Rád bych, aby vyšla k 400. výročí jeho narození.“ (Holan 1988: 404).

Pouze tři z významnějších interpretů Holanova díla svým názorem přitakávají Holanovu jednoznačnému přiřazení *Noci s Hamletem* k básnické povídce. Prvním z nich je Zdeněk Kožmín, jenž považuje *Noc s Hamletem* za vrcholný Holanův text, v němž dochází ke spojení všech dosavadních tendencí v jeho poezii. Nachází v básni jak lyrické prvky, které jsou zakládány reflexivností textu, tak znaky epiky, protože v básni je přítomný příběh rozvrhnutý v čase a prostoru: „Noc s Hamletem je osobitou syntézou celého básnického směřování Holanova. Uchovává vyostřenou reflexivitu Holanovy existenciální lyriky, ale je také epizující strukturací lidského času a prostoru.“ (Kožmín 1994: 60). Kožmín se domnívá, že *Noc s Hamletem* je lyrickoepickou skladbou. Obdobný názor na toto dílo zastává Jiří Holý, který za charakteristický rys Holanovy poválečné epiky považuje prolínání epiky s lyrikou či

¹¹⁹ Holan sice o *Noci s Hamletem* hovořil jako o poemě, avšak v *Sebraných spisech* není tato báseň zařazena do sedmého svazku *Příběhy*, v němž jsou soustředěny Holanovy texty považované za básnické povídky. Byla umístěna do osmého svazku nazvaného *Nokturnál* spolu se skladbami *Toskána*, *Noc s Ofélií* a lyrickými básněmi obsahujícími motiv zdi. Editorem *Sebraných spisů* byl Vladimír Justl, který se však při jejich vydávání řídil Holanovými pokyny. Z tohoto důvodu lze považovat *Sebrané spisy* za autorské uspořádání. Při pořádání jednotlivých svazků bylo uplatněno více kritérií. Bylo jím například žánrové hledisko, jež bylo použito při edici *Příběhů*, nebo tematicko-věcné hledisko, na jehož základě vznikl svazek *Nokturnál* obsahující *Noc s Hamletem*. *Noc s Hamletem* koresponduje s tematicko-motivickou výstavbou *Toskány*, *Noci s Ofélií* a s existenciálním významem motivu zdi.

reflexivními pasážemi: „epická linie se prolíná s lyrickými a reflexivními odbočkami“ (Holý 2002: 246). *Noc s Hamletem* chápe jako projev nového typu epičnosti, která se vyznačuje neustálým narušováním příběhu odbočkami a reflexemi, protože zachycuje proměnlivost reality, nepotvrzuje svým příběhem hotovou představu o skutečnosti. Holý dospěl k názoru, že *Noc s Hamletem* je „epicko-reflexivní básní“ (Holý 2002: 253). Mojmír Grygar se svým názorem na žánrovost *Noci s Hamletem* připojuje k mínění Kožmína a Holého, poněvadž o ní prohlásil, že je to „lyricko-epická báseň“ (Křivánek 2010: 169), třebaže si všímá významu funkce dialogičnosti a monologičnosti v tomto textu, které by jeho pojetí mohly narušit.

Ostatní interpreti Holanovy poezie však tyto jasné náhledy nesdílejí. Miroslav Červenka a Přemysl Blažiček považují toto dílo za koláž, která vybočuje z vývojové linie Holanových básnických povídek psaných za okupace a v době poválečné. Červenka a Blažiček zastávají také podobný názor na uměleckou kvalitu *Noci s Hamletem*. Zatímco však Červenka pouze konstatuje zvláštnost této básně a její nezařaditelnost do kontextu předchozího Holanova díla, pro Přemysla Blažička představuje *Noc s Hamletem* přímo úpadek Holanovy poezie.

Ve svých studiích věnovaných epice v Holanově tvorbě *Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana a Žánrové souvislosti Holanových Příběhů* analyzuje Červenka rozdílnosti mezi jednotlivými lyrickoepickými básněmi vydanými roku 1963 pod názvem *Příběhy* a *Noc s Hamletem* od nich odlišuje. Pochybuje však i o zařazení jednotlivých básní z *Příběhů* k žánru veršované povídky. I když některé Holanovy příběhy napsané po druhé světové válce řadí k „lyricko-epickým poémám“ (Červenka 1991: 115), vyjadřuje ovšem rovněž své mínění, které toto druhově-žánrové vymezení zpochybňuje, jelikož tvrdí, že Holanovy *Příběhy* neodpovídají pravidlům literárního druhu epika a znakům jeho žánrů. Z jeho studie vyplývá, že považuje Holanovy básně z *Příběhů* za nové žánry, které jsou vystavěny na předobrazu veršované povídky. Červenka formuluje příslušnost Holanových *Příběhů* k žánru básnické povídky velmi opatrně: „Jde o to, jak standardizovaných útvarů užívá básník k vytvoření něčeho nového, tj. které rysy žánrů si vybírá a jak je kombinuje. Široké, skoro bezobsažné označení ‚epika‘ ve spojení s *Příběhy* neznámá, že jsou tyto básně složeny tak, aby vyhovovaly normě nějakého literárního druhu; míníme jím, že se v této sbírce na základě

prevzetí některých příznačných vlastností navazuje kontakt s jistými klasickými epickými druhy, zejména s veršovanou povídkou, že se vytváří systematická narážka na tyto druhy a jejich prostřednictvím na příslušný mimoliterární „svět“ (Červenka 1991: 123). Červenka totiž definuje klasickou veršovanou povídku jako text, v němž jsou přítomny současně vázané, tedy dějové motivy, a motivy volné, neboli lyrické. Zatímco vázané motivy se podílejí na výstavbě příběhu postavy, která se pohybuje v určitém čase a prostoru, volné motivy příběh lyrizují tím, že od děje odbíhají a narušují jej. Podle Červenkovy přesvědčení je jedním z charakteristických znaků básnické povídky to, že je v ní děj skládající se z vázaných motivů jasně oddělen od reflexí tvořených motivy volnými. V básních *Příběhů* však Červenka zjišťuje, že Holan porušuje tuto normu veršované povídky, poněvadž „volně nakládá s hierarchií motivů volných a vázaných“ (Červenka 1991: 123) a volné motivy často převažují v Holanových *Příbězích* nad těmi, které utvářejí pevné obrysy fiktivního světa a kontinuální linii děje. Jestliže v klasické veršované povídce stojí dle názoru Červenky proti sobě jasně oddělený příběh a reflexivní či lyrické pasáže, v Holanových textech, které jsou považovány za básnické povídky, je hranice mezi nimi setřena: „rozhodující epický motiv básně se obklopuje a skoro maskuje přívalem motivů volných“ (Červenka 1991: 124).

Červenka v *Příbězích* nachází dva typy básní. První z nich je možno přiřadit k žánru básnické povídky, protože je v nich přítomna vázanými motivy pevně svázaná epická linie, druhé z nich chápe jako jakési lyrické mezihry, „tzv. lyrická intermezza“ (Červenka 1991: 126), v nichž básník dospívá ke změněnému pohledu na svou tvorbu a na svět, který se později projeví v textu, který má k veršované povídce blíže: „Po skupinkách pravých příběhů se ve sbírce objevují básně, kde epická linie slábne a uvolňuje místo přímé konfesi a osobnímu vzpomínání.“ (Červenka 1991: 127).¹²⁰

Noc s Hamletem nepokládá Červenka za poemu, ani za lyrické intermezzo. Ve vztahu k básním *Příběhů*, vznikajícím ve stejném období, ji chápe jako dílo, které je od nich téměř naprosto izolované. Tato báseň je podle něj útvarem, k němuž „Příběhy [...] poukazují“ (Červenka 1991: 127) svými postupy, ale na rozdíl od

¹²⁰ Podle Červenkovy náleží k básnické povídce *Zuzana v lázni*, kdežto například báseň *Smrt si jde pro básníka* je lyrickou mezihrou, kterou není možno definovat příslušností k žánru veršované povídky.

Noci s Hamletem v nich převažují narážky na básnickou povídku. V Červenkové postoji k žánrově-druhovému vymezení *Noci s Hamletem* je přítomen příděch negativního hodnocení umělecké kvality tohoto Holanova díla pro jeho nevyhraněnost a neobvyklost, poněvadž ji považuje za „podivnou koláž“ (Červenka 1991: 124).

Pro Přemysla Blažička znamená *Noc s Hamletem* jeden z dokladů krize Holanovy tvorby, dalšími projevy básnickovy tvůrčí krize jsou podle jeho mínění *Příběhy* a *Toskána*. *Noc s Hamletem* si ke svým analýzám v knize *Sebeuvědomění poezie* zvolil Blažiček proto, aby mu posloužila jako příklad textu, který není skutečnou poezií. Jeho hlavním argumentem je přesvědčení, že je to báseň, která byla složena z předem hotových částí, které spolu vůbec nesouvisejí. Vadí mu také to, že skladba je spojením uměleckých postupů, obrazů a názorů, které se již objevily v předešlých Holanových dílech a tuto syntézu označuje jako falešnou, protože jejím výsledkem není jejich prolnutí, ale „zcela nesouvislá tříšť“ (Blažiček 2011: 146). Blažiček svůj názor vysvětluje ve větě, která *Noc s Hamletem* příkře odsuzuje: „Tvárné postupy, obrazy, postoje, kterých se dotvořil ve svých dřívějších básních, spojuje zde Holan ve falešné syntéze, jež je falešná proto, že její prvky autor většinou přijímá jako něco hotového, z čeho je možno celek prostě složit.“ (Blažiček 2011: 147–148).

Blažiček tvrdí, že *Noc s Hamletem* postrádá jednotu, celistvost a organičnost, což jsou podle jeho názoru hlavní kritéria básnické tvorby (Blažiček 2011: 150). Domnívá se, že schopnost básníka napsat skutečnou báseň se začala vytrácet již v době, kdy psal *Rudoarmějce*, kterým ale ještě nechybí organická jednota projevující se nevyčerpatelností smyslu: „*Noc s Hamletem* nedává v podstatě víc, než co je v ní výslovně řečeno a jednoznačně naznačeno.“ (Blažiček 2011: 146). Ve srovnání s *Rudoarmějci* je *Noc s Hamletem* podle Blažička tezovitý, kýčovitý a současně pro čtenáře nepřístupný text, jež pouze demonstuje určité filosofické myšlenky. Neuplatňuje se v ní funkce estetická, nýbrž převažuje zde funkce sdělovací. Ironicky vyčítá Holanovi i volbu hlavní postavy díla, již považuje za povrchní kalkul, který měl básni zaručit zdání poetičnosti a hlubokomyslnosti: „změnilo by se něco ve významové výstavbě básně, kdyby to byl někdo jiný než Hamlet, kromě poetizujícího dojmu básnické suverenity, slučující odlehlé postavy a světy, fiktivní s ‚reálným‘? [...] Celá báseň, pohybující se na této ‚vysoké‘ úrovni, žádá od nás přes

svou obtížnost velmi málo, předkládá nám ostentativně to, co od ní žádáme: je to poetičnost toho, co je za poetické uznáváno, na co jsme si jako na poetické zvykli.“ (Blažiček 2011: 147). Stejně jako Červenka považuje Blažiček *Noc s Hamletem* za koláž, které však upírá jakékoli básnické kvality.

Ostatní literární vědci zabývající se Holanovým dílem ve svých studiích narážejí na značné potíže s žánrově-druhovým určením *Noci s Hamletem*. V jejich textech se mnohdy objevuje několik různých žánrově-druhových vymezení tohoto díla, které tito interpreti staví vedle sebe jako rovnocenná tvrzení. Někteří z nich nemožnost přesně určit příslušnost *Noci s Hamletem* k druhu a žánru reflektují, pro jiné se toto úskalí nestává námětem k analýze, přestože ve svých interpretacích řadí *Noc s Hamletem* k několika žánrům současně, aniž by se vyjádřili k problematice žánrové a druhové heterogenosti tohoto díla.

Francouzský literární vědec Xavier Galmiche patří k těm interpretům, kteří při snaze přiřadit *Noc s Hamletem* k některému ze žánrů poukazují na potíže s tím spojené. Na základě těchto postřehů dospívá Galmiche k přesvědčení, že podstatou žánrové výstavby *Noci s Hamletem* je přecházení z jednoho žánru do žánru dalšího, které znemožňuje interpretovi zvolit pouze jedno žánrové a druhové určení. Podle jeho mínění je *Noc s Hamletem* filozofický a básnický dialog, ale též „báseň, vyprávění a divadelní hra zároveň“ (Galmiche 2012: 152). Rozhovor mezi Orfeem s Eurydikou považuje za dramatický dialog, jehož zasazení do básně je jedním z případů přecházení z žánru do žánru, jelikož „Holan rázem ‚přehodí výhybku‘ a text se od filozoficko-básnického dialogu, v němž postupoval už nějakých 450 veršů, náhle stočí k divadelnímu dramatu. Rozpojení textu je velmi nápadné.“ (Galmiche 2012: 164).

Galmiche se stejně jako Červenka a Blažiček domnívá, že toto dílo je koláží: „Povšimněme si také, že roztříštěnost textu, v níž můžeme rozpoznat jeden aspekt literární koláže, se odráží v jeho vysoké žánrové neurčitelnosti“ (Galmiche 2012: 152). Zatímco pro Blažička je poznání roztříštěnosti básně důvodem pro její odsouzení, když hovoří o nespojitě tříšti jednotlivých částí básně, spatřuje Galmiche v této struktuře odraz společenské a politické situace, která se vyznačovala rozpolceností způsobenou všudypřítomným násilím. Pro svou kapitolu, v níž interpretuje *Noc s Hamletem*, zvolil podtitul „Roztříštěný text vypovídající o násilí

doby“ (Galmiche 2012: 151) a tvrdí, že „*Noc s Hamletem* může být chápána jako promptní reakce na násilí (a násilnosti) 20. století“ (Galmiche 2012: 152).

Podle mínění Galmiche si Holan nevybral postavu Hamleta proto, aby ošálil své čtenáře povrchní poetičností, jak tvrdí Blažíček. Domnívá se, že tato postava symbolizuje lidské střetávání se společenskou situací naplněnou zlem a agresivitou a verši z *Noci s Hamletem* dokládá, že téma zla v lidských dějinách je jedním z jejích zásadních témat: „Hamlet je postavou par excellence konfrontovanou s násilím doby“ (Galmiche 2012: 153). Galmiche v Hamletově monologu, v němž se objevují definice lidské práce, nachází otázku, „zda je nevyhnutelné, aby člověk přispíval ke zlu, které od věků provází dějiny“ (Galmiche 2012: 154). Toto tázání je podle jeho názoru odrazem brutality 20. století, která je děsivá, poněvadž byla důsledkem úsilí o lepší uspořádání světa:¹²¹ „Právě revoluční násilí, brutalita ve službách domnělého ideálu, je tím, co nejvíce šokuje v historickém kontextu 20. století“ (Galmiche 2012: 154). V Galmichově pojetí je Hamlet postavou, která znázorňuje trýznivé uvědomování si lidského zla: „Hamlet ztělesňuje tragický zápas jiskřící ironickými šlehy, jež v touze po svobodě svádí osamocené vědomí s hrůzami dějin“ (Galmiche 2012: 123). Holan si nemohl zvolit vhodnější postavu,

¹²¹ Tato otázka je reakcí na absurditu založení totalitních režimů a reaguje především na vznik komunistické diktatury Sovětského svazu a u nás. Vynořovala se často u Holanových současníků, ať už režim včas odmítli, nebo ať s ním krátce spolupracovali a jeho krutost nahlédli se zpožděním. Její naléhavost dokládá *Otevřený deník* překladatele a prozaika Jana Vladislava. První záznam je napsán 1. ledna 1977, kdy probíhal sběr podpisů k Chartě 77 a blížilo se její veřejné prohlášení. Vladislav cituje slova rumunského spisovatele Panaita Istratiho, který vysvětluje kruté dopady komunistické ideologie: „Lidstvo neexistuje. Existuje člověk. A člověk hledá člověka. A nachází ho: stačí, aby z cesty odsunul lidstvo. Neboť to nám brání vidět člověka.“ (Vladislav 2012: 24). Tutéž myšlenku objevil Vladislav u ruského skladatele Dmitrije Šostakoviče, který se s opovržením vyjadřuje o ideologii deformovaném humanismu umělců, s nimiž se setkával, například s pokrytectvím Romaina Rollanda či Liona Feuchtwangera, kteří ve jménu šťastné budoucnosti celého lidstva podporovali stalinské násilí, bezoledně ničící obrovské množství jednotlivců. Sám Vladislav napsal: „Kdysi mě trápila otázka, proč, proč? Proč tito lidé lžou celému světu? Proč se tito slavní humanisté nevyšloví s odsudkem o nás, našem životě, cti a důstojnosti?“ (Vladislav 2012: 25). Svou otázku znovu opakuje v dalším z deníkových záznamů z ledna 1977: „co bylo pravou příčinou neschopnosti či neochoty valné části poválečné existence u nás i ve světě vzít na vědomí nebo mít na paměti, co řada lidí viděla v Sovětském svazu na vlastní oči už v třicátých letech a co mnoho dalších pochopilo za španělské občanské války a především za moskevských procesů?“ (Vladislav 2012: 27). Ve vpisku učiněném po osmi letech k zápisům z roku 1977 Vladislav napsal, že ve 20. století vrcholí doba „všeobecného smlouvání se svědomím“ (Vladislav 2012: 28), o níž referoval již roku 1825 Benjamin Constant, jehož slova Vladislav ve svém deníku cituje: „V jisté strašné době lidé tvrdili, že se stali vykonavateli nespravedlivých zákonů proto, aby oslabili jejich tvrdost, a vzali moc do svých rukou proto, že by v jiných, méně čistých, způsobila ještě víc zla.“ (Vladislav 2012: 28).

kteřá by lépe korespondovala s dějinnou a existenciální situací, v níž se sám ocitl a jež ho uvrhla do úvah o vlastní odpovědnosti za tok dějin.¹²²

Na rozdíl od Blažíčka Galmiche odhaluje, že význam postavy Hamleta v *Noci s Hamletem* má hluboké kořeny, a dospěl k názoru, že právě jimi je dána těžce postižitelná žánrovost básně. Vyslovuje domněnku, že vzorem pro napsání *Noci s Hamletem* byla Shakespearova tragédie *Hamlet, princ dánský*. Galmiche se domnívá, že Hamlet je „velkou figurou komplexního díla, v němž český básník mohl v oblasti dramatu vidět uskutečnění literárního ideálu ‚velkého formátu‘, jehož chtěl dosáhnout v lyrice.“ (Galmiche 2012: 153). Postava Hamleta přenáší do Holanovy lyriky znaky Shakespearovy tragédie, z níž byla vytržena: „proslulý monolog je v Holanově textu přítomen jako implicitní referenční vrstva: strofy Holanovy básně z ničeho nic začínají a jako utnuty končí, podobny hlasu, který se ozve z noci, aby ho za chvíli zase pohltila tma; tuto logiku přízračného zjevování a mizení sdílejí s těmi momenty Shakespearova dramatu, kdy na scénu přichází princ dánský [...], aby hovořil s duchy.“ (Galmiche 2012: 152-153). To, že v nočním rozhovoru mezi básníkem a Hamletem¹²³ převažují monology Hamleta nad projevy básníka, považuje Galmiche také za návaznost na Platónovy dialogy, v nichž je běžné, že jeden z účastníků rozhovoru spíše naslouchá a pouze krátce odpovídá. Hamlet v Holanově básni podle mínění Galmiche vystupuje v roli Sokrata. Ve své interpretaci názvu Holanovy básně Galmiche napsal: „Jak naznačuje název, spočívá v nočním rozhovoru, a to ve formě antického dialogu, v němž se druhý spokojuje

¹²² Galmiche však ve svém výkladu *Noci s Hamletem* neuvažuje o Holanově vině a odpovědnosti. Domnívá se, že Hamlet v básni obžalovává dějiny, na jejichž kruté podobě může mít každý člověk nevědomý podíl, poněvadž o vývoji dějin často rozhoduje náhoda. Galmiche dospěl k názoru, že tato báseň se shoduje s teorií chaosu, jež byla formulována roku 1962, kdy byla *Noc s Hamletem* dokončována: „Teorie chaosu uvedla do fyziky založené z větší části na newtonském řádu nahodilé pohyby, které se odehrávají v malém měřítku, ale odrážejí se až donekonečna, a umožnila tak pochopit absurdní racionalitu dopadu, jakého náhodný jev může nabýt v dějinách. Také v Holanově poezii [...] jde o to poměřit zachvění nahodilých jevů [...] s jejich možným vývinem až do nepatrnosti či do extrémní velikosti.“ (Galmiche 2012: 155). Tento dopad nazývá teorie chaosu „motýlí efekt“ (Galmiche 2012: 155). O významu náhody v dějinách pojednává též již Lev Nikolajevič Tolstoj v románu *Vojna a mír*.

¹²³ Galmiche se jako jediný z interpretů *Noci s Hamletem* domnívá, že Hamlet hostí básníka, nikoli naopak, jak je obvykle jejich komunikační situace vykládána: „některé strofy [...] mohou být připisány jak Hamletovi (postavě), tak jeho hostu (vypravěči), nebo Holanovi (autorovi)“ (Galmiche 2012: 152). Neobvyklý výklad zaznává rovněž z těchto jeho slov: „Čtenář [...] objeví schopnost textu být cvičením v rozvrstvování světa, k jehož prozkoumání nás Hamlet, jeho host a Holan zvou“ (Galmiche 2012: 155). Nepřináší však žádné argumenty, které by jeho názor potvrdzovaly.

s odpovídáním hlavnímu mluvčímu (Sokratovi, nebo zde Hamletovi).“ (Galmiche 2012: 151).

Vladimír Křivánek je druhým literárním vědcem, který reflektuje nemožnost zřetelného žánrově-druhového vymezení *Noci s Hamletem*. Ve své knize *Vladimír Holan básník* shrnuje názory nejvýznamnějších interpretů Holanovy poezie na žánrovost této básně a připojuje k nim své názory. Dospívá k přesvědčení, že, přestože tato báseň zaujala mnohé literární vědce, žádnému z nich se nepodařilo vyřešit otázku její příslušnosti k žánru a k druhu: „Řada interpretů si je vědoma těchto problémů a především otázka po žánrovém určení skladby, po tom, jakým způsobem jsou jednotlivé její elementy provázány a tvarově strukturovány, zůstává nezodpovězena.“ (Křivánek 2010: 168). Sám Křivánek nahlíží na tuto báseň z různých úhlů pohledu a řadí ji k více různým žánrům i druhům. Nejvíce ovšem inklinuje k tomu pojímat ji jako pásmo, polytematickou báseň, což je žánrový útvar, k němuž *Noc s Hamletem* ve svém výkladu přiřazuje vícekrát.

Jisté je, že Křivánek nepovažuje *Noc s Hamletem* za básnickou povídku, ale je podle něj reflexivním pásmem či meditativní skladbou. Řadí ji k Holanovým dílům *Toskána* a *Noc s Ofélií*, v nichž převažuje lyrika a reflexivita nad epičností: „V Holanově tvorbě existuje několik skladeb, v nichž je epické jádro jen velmi slabě naznačeno, takže je můžeme obtížně zařadit k jeho básnické epice, navíc je v nich zdůrazněna úvahová, meditativní poloha básnické výpovědi. Typ takové skladby, kterou je vedle *Noci s Hamletem*, *Noc s Ofélií* a *Toskána*, můžeme chápat jako svébytná reflexivní pásma.“ (Křivánek 2010: 167). Křivánek zpochybňuje propojení lyriky a epiky v *Noci s Hamletem*: „Může skutečně mít báseň lyrický charakter a zároveň být strukturována epicky?“ (Křivánek 2010: 168).

Nevylučuje však propojení lyriky a dramatu v této básni, poněvadž hovoří o tom, že Holan v ní používá dramatizační postupy. Za jeden z nich považuje samotnou přítomnost postavy Hamleta: „Uvedení postavy Hamleta jako partnera úvah lyrického subjektu je dalším dramatizačním postupem“ (Křivánek 2010: 172). *Noc s Hamletem* je podle jeho mínění polytematickou básní, která je zevně strukturována dramaticky. Přestože dramatizaci pokládá za vnější, protože není realizována na úrovni celé básně, domnívá se, že dramatická kompozice přeci jen vytváří souvislost mezi jednotlivými tématy, což *Noc s Hamletem* od Apollinairova *Pásma* vzdaluje. Dokonce napsal, že „všechny prvky jsou propojeny dramatickou

kompozicí“ (Křivánek 2010: 172), a naznačuje, že drama je v *Noci s Hamletem* nadřazeným literárním druhem, když tvrdí, že *Noc s Hamletem* je „dramatická montáž textů různého charakteru“ (Křivánek 2010: 172). Vzápětí však Křivánek vyjadřuje přesvědčení, že *Noc s Hamletem* je především lyrickou básní, čímž svá předchozí vyjádření o dramatickém charakteru textu popírá.

V Křivánkově výkladu se objevuje souhlas s Blažičkovým posouzením *Noci s Hamletem*, když se zabývá její povahou koláže. Křivánek totiž *Noc s Hamletem* nepovažuje za svébytné básnické dílo, ale tvrdí, že je spíše možné pokládat ji za Holanův básnický program, který byl složen z předem připravených pasáží a myšlenek, které se již v Holanově tvorbě objevily: „V jistém smyslu je skladba nejen myšlenkovou trestí Holanovy básnické a filosofické koncepce, ale přímo básnickým programem a manifestem. Pravdu má ovšem Přemysl Blažíček, když tvrdí, že autor zde často pracuje s předem hotovými stavebními kameny, které jsou výsledkem jeho dlouhodobých úvah.“ (Křivánek 2010: 171–172). Tyto úryvky z Holanovy předchozí tvorby zasazené do básně *Noc s Hamletem* podle jeho názoru postrádají poetičnost a přinášejí čtenáři pouze intelektuální, nikoli umělecké, impulsy. Záporný náhled na žánrovou heterogenost a roztržitost básně Křivánek projevuje, když *Noc s Hamletem* srovnává s *Toskánou*. *Toskánu* pokládá za kvalitnější báseň, poněvadž je „tvarově i myšlenkově ukázněnější, konkrétněji lokalizována“ (Křivánek 2010: 182), zatímco *Noc s Hamletem* vnímá jako báseň méně podařenou, protože je „myšlenkově mnohem nesoudržnější a žánrově nepostižitelnější“ (Křivánek 2010: 182). *Toskána* se podle Křivánka přibližuje básnické povídce, zatímco v *Noci s Hamletem* se objevuje metoda pásma, jelikož jsou v ní motivy a témata propojeny asociativně.

Současně ale dospívá k názoru, že právě nemožnost dospět k jednoznačnému žánrovému určení *Noci s Hamletem* dokládá významnost tohoto díla, protože k poezii patří tajemství, a rezignuje na úsilí dopátrat se podstaty žánrovosti tohoto díla: „Ať už při interpretaci a bližším žánrovém vymezení *Noci s Hamletem* zvýrazníme některý aspekt její výstavby – dramatizaci, epickou strukturaci, polytematičnost, princip koláže či montáže –, zůstane skladba jako celek tajemstvím. A není to především přítomnost tajemství, co svědčí o velikosti poezie?“ (Křivánek 2010: 172).

Ani znalec Holanovy tvorby Vladimír Justl ve svých studiích nenalezl jednoznačnou odpověď na otázku, k jakému žánru a druhu je možné přiřadit *Noc s Hamletem*. Justl se dostává do sporu sám sebou, jelikož jeho jednotlivé výpovědi o *Noci s Hamletem* se liší natolik, že se navzájem popírají. Tyto rozpory se objevují již v jeho rozkolísaném náhledu na všechny Holanovy básně *Příběhů*, jimž je většinou připisována epičnost, třebaže problematizovaná. Jednou o nich říká, že epika je v nich podřízena dramatické výstavbě a současně se zmiňuje i o autorově lyrice, kterou také označuje za dramatickou: „holanovská epika je výrazně dramatická a má přesnou stavbu. (I jeho lyrika je dramatická, jde v ní však spíš o napětí potenciální[...])“ (Justl 2010: 97).¹²⁴ Jindy však dramatickému aspektu v Holanově díle nadřazuje epičnost, která podle jeho názoru proměňuje a určuje podobu jeho lyrických básní. Děje se tak, když srovnává Hrubínovy a Holanovy lyrickoepické básně. Zatímco Hrubína charakterizoval jako „lyrického epika“ (Justl 2010: 169), o Holanovi uvažuje „jako o epickém lyrikovi“ (Justl 2010: 169).

Ačkoliv Justl našel v *Noci s Hamletem* znaky všech tří literárních druhů a přiřadil ji k rozličným žánrovým útvarům, které v sobě podle jeho názoru *Noc s Hamletem* spojuje, poněvadž „tato rozlehlá skladba (báseň, poéma, traktát, dialog a řetěz příběhů) má výrazné syntetizující prvky“ (Justl 2010: 158), opětovně přemýšlí o dialogické podstatě této básně, opakovaně se navrácí k úvahám o vazbách *Noci s Hamletem* k dramatu a zdůrazňuje též její filosofický rozměr.

Domnívá se, že všechny Holanovy *Příběhy* patří k moderní epice, v níž je vyprávění nahrazeno dialogem: „Ve výraze jde u Holana o moderní epiku v podstatě nevyprávěcího charakteru, často o rozhovory, o prudké střídání přímé řeči, o nejrůznější stylizace“ (Justl 2010: 46). O *Noci s Hamletem* potom uvažuje jako o básni, která je přímo dialogem, používá pro ni mimo jiné označení „báseň-dialog“ (Justl 2010: 46). Ve studii *Triumf smrti Vladimíra Holana* přemítá Justl o dialogizaci vyprávění v *Noci s Hamletem*, přestože tuto báseň zde definoval jako filosofický traktát, a nalézá ji i v jiných Holanových textech, které bývají chápány jako básně založené na vyprávění příběhu, nikoli na rozhovoru: „Zralé Holanovy

¹²⁴ Justl dokonce ztotožnil Holanovy lyrickoepické básně s žánrem tragédie: „Holanova poezie je plná dramatického napětí. Jak v lyrice, tak především v útvarech lyrickoepických. Jeho příběhy, počínaje Terezkou Planetovou, jsou svým způsobem tragická dramata.“ (Justl 2010: 17).

Příběhy z let 1949-1955 (ale už *Tereška Planetová* jako později *Toskána* a filosofický-traktát syntéza *Noc s Hamletem*) jsou dialogizovány“ (Justl 2010: 72).

Justl odlišuje *Noc s Hamletem* od děl vydaných ve sbírce *Příběhy*. Konstatuje, že epičnost je v ní setřena ve prospěch dramatickosti: „Je tedy méně epická, zato je o to dramatictější a z Holanovy tvorby nejvíc filozofická“ (Justl 2010: 124). Na rozdíl od *Křivánka* nepovažuje Justl dramatickou kompozici pouze za vnější nápodobu, ale za výraz vnitřního napětí přítomného v celé Holanově tvorbě. Z Justlových slov vyplývá, že vyjádřením tohoto dramatického napětí v Holanově díle se stala *Noc s Hamletem*, jejíž kompozice spočívá v dramatické dialogičnosti, již postřehl hned při prvním čtení, a která oslovila divadelníky: „Už z prvního seznámení bylo zřejmé, že jedním z jejích stavebních rysů je vášnivá dialogická dramatickosti, provokující ke scénickému řešení. Shodou okolností došlo v té době k založení Violy, pro jejíž dramaturgii znamenala *Noc s Hamletem* nedocenitelný text“ (Justl 2010: 93).

Jiří Opelík též objevil v *Noci s Hamletem* prvky epické, lyrické i dramatické. Ve své interpretaci se pokouší na tuto báseň nahlížet z různých perspektiv, které mu pokaždé vyjeví příslušnost k jinému literárnímu druhu. V *Noci s Hamletem* podle jeho názoru promlouvají hlasy tří básníků: vypravěče, Hamleta a Orfea. Jejich promluvy mohou být chápány jako vyjádření jednoho mluvčího, jímž je sám básník Holan, což podle Opelíkova přesvědčení dokládá, že *Noc s Hamletem* je lyrickou básní, poněvadž dialogy jsou zdánlivé. Posléze odmítá Justlův názor, že *Noc s Hamletem* je ve svém základu dialogem, protože dle Opelíkova mínění v tomto díle básník hovoří se sebou samým: „Z tohoto hlediska jsou tito tři básníci trojjediným subjektem s proměnnou tváří. Nejde tedy v jejich případě o dialog nebo dokonce triolog, nýbrž o monolog a celá báseň je lyrikou“ (Opelík 2004: 137). Ovšem uvědomuje si, že tyto hlasy současně patří třem postavám figurujícím v naznačeném příběhu. Vyslovil své mínění, že „zároveň tu jde o tři více či méně epické postavy“ (Opelík 2004: 137).

V závěru své úvahy se navrácí k tomu, co na jejím počátku odmítal, a potvrzuje dialogickou povahu této básně, poněvadž v ní probíhá rozhovor mezi promluvami různých postav, aniž by se spolu musely setkat: „V tomto směru je Holanova ‚Noc‘ dialogická: postavy tu spolu hovoří, a to jak s vlastním partnerem (Hamlet s vypravěčem, Orfeus s Eurydikou), tak přes hranice svých úzkých

působí, např. Eurydika (*Je láska smrtelná?*) s Hamletem (*Láska je skutečně smrtelná!*)“ (Opelík 2004: 138).

Opelík se soustředěně zabývá vazbami mezi *Nocí s Hamletem* a tragédií *Hamlet*: „Vazba básně na hru je zřetelná, nelze o ní pochybovat.“ (Opelík 2004: 132). Domnívá se, že pro Holana toto dramatické dílo nepředstavovalo pouze předlohu, s níž svobodně naložil. Pokládá tragédii *Hamlet* spolu s další Shakespearovou tvorbou za vzor, podle nějž byla *Noc s Hamletem* vědomě napsána: „Všemi okolnostmi [...] je *Noc s Hamletem* uvědoměle a mnohonásobně připoutána k shakespeareovské pevnině.“ (Opelík 2004: 130). Holan podle jeho názoru v této básni použil „shakespeareovský postup“ (Opelík 2004: 132), který se nejvýrazněji uplatnil v rozhovoru mezi Orfeem a Eurydikou, jež Opelík nazývá dramatickou vsuvkou (Opelík 2004: 134). Shakespeare ve svých dramatech proměňoval již napsaná díla nebo mýty, a vytvářel z nich díla vlastní, stejně jako to činí Holan v *Noci s Hamletem*. Opelík přisuzuje Holanovi jako tvůrci tohoto díla roli divadelního či filmového režiséra, který „počítaje s všeobecnou znalostí předlohy (protože patří k světovému kulturnímu dědictví) s předlohou experimentuje, přepisuje ji a posoučasňuje, vnucuje jí osobní přízvuky“ (Opelík 2004: 134). Vliv tragédie *Hamlet* nachází Opelík zejména v dialogizaci básně a ve významu, který je jak *Hamletovi*, tak v *Noci s Hamletem* přisouzen Hamletovým monologům: „V *Noci s Hamletem* se inspirativní vztah k Shakespeareově předloze udržuje neustále: [...] celkovou dialogizací básně a zároveň významnou úlohou monologů v Hamletově partu (vidíme v tom odkaz na sedm proslulých monologů Shakespeara Hamleta)“ (Opelík 2004: 133). Vypravěč v básni podle jeho posouzení částečně plní funkci chóru, protože o něm tvrdí, že se podobá „chórové postavě Horatia“ (Opelík 2004: 134). Opelík se však přes všechny uvedené vazby k Shakespeareově tragédii nedomnívá, že *Noc s Hamletem* lze považovat za jeden z dramatických žánrů.

Polytematičnost a kolážovitá povaha této skladby Opelíka přiměly k tomu, aby *Noc s Hamletem* zařadil k žánru pásma. Podle jeho slov je „*Noc s Hamletem* pásmem menších, monologicky založených metaforických nebo rétorických projevů, probírajících jeden námět (nebo jeden motiv) za druhým“ (Opelík 2004: 139). Tomuto označení však odporuje Holanovo úsilí o syntézu, proto Opelík přemýšlí nad tím, co je jejím podkladem. Zatímco Justl se domníval, že jednotu

básně vytváří dramatická kompozice, Opelík je přesvědčen o tom, že významovým jádrem, které ji sceluje, je Hamletův příběh tragické lásky, a proto je nakloněn tomu vnímat tento text především jako erotickou báseň: „Co je jejím jediným sceleným děním a tudíž významovým jádrem, je Hamletův epický příběh, který je v Holanově interpretaci podán jako Hamletova erotická tragédie. *Noc s Hamletem* je erotická báseň obroubená dalšími tématy“ (Opelík 2004: 139).

Nejvíce se Opelík přiklání k názoru, že *Noc s Hamletem* je lyrickoepickou básní, jak se o ní bez pochyb vyjadřuje, když hovoří o její blízkosti ke sbírce *Bolest*: „vedle lyrické sbírky *Bolest* a lyrickoepické skladby *Noc s Hamletem*“ (Opelík 2004: 143). Dokladem tohoto jeho pojetí je taktéž výklad o návaznosti *Toskány* na *Noc s Hamletem*, v němž dospívá k přesvědčení, že *Toskána* je po vzoru *Noci s Hamletem* lyrizovanou a dialogizovanou básnickou povídkou: „Rozsáhlá a členitá architektura tvaru, žánr básnické povídky lyrizovaný a dialogizovaný v míře prozrazující autorovo pomýšlení na syntézu, složité milostné téma, protagonista vykukující se jako básník – v tom všem *Toskána* následovala *Noc s Hamletem*.“ (Opelík 2004: 152).

Jiří Brabec sice zahrnuje *Noc s Hamletem* do Holanovy epiky, protože se domnívá, že „[s]bírku *Příběhy* (1963) a skladbou *Noc s Hamletem* (1964) dospěla Holanova tvorba epická k svému vrcholu“ (Brabec 1969: 174), vzápětí však od sebe *Noc s Hamletem* a básně *Příběhů* odlišuje. Domnívá se, že rozdíl mezi nimi je dán dramatičností, která tkví v základu *Noci s Hamletem*: „*Noc s Hamletem* se od *Příběhů* liší svým meditačním charakterem a dialogickým, monologickým, tedy dramatickým základem.“ (Brabec 1969: 175).

Ať už se jednotlivé názory literárních vědců na žánrové a druhové zařazení *Noci s Hamletem* od sebe jakkoli různí, ať interpreti této skladby chápou tuto báseň jako koláž, lyrickoepickou báseň, pásmo či básnický dialog, ať báseň řadí k vrcholům Holanovy poezie, nebo ji vnímají jako projev jejího úpadku, vždy se u většiny z nich v nějaké podobě objevují úvahy o dramatickém aspektu a dialogičnosti tohoto Holanova díla. Justl, Opelík, Křivánek, Galmiche, Brabec včetně Blažíčka¹²⁵ se shodnou na tom, že báseň *Noc s Hamletem* je ovlivněna dramatem a že je v ní přítomna dialogická struktura.

¹²⁵ Ačkoli Blažíček nikdy nepřidal *Noc s Hamletem* k žádnému z dramatických žánrů, spíše ji považoval za koláž, byl přesvědčen o tom, že dramatičnost prostupuje celou Holanovu tvorbu. O

4.2.1 Pioreckého pojetí dialogičnosti *Noci s Hamletem*

Na dialogičnost této básně se zaměřil Karel Piorecký ve studii *Holanova Noc s Hamletem. Poznámky k dialogičnosti básně*. Piorecký v ní odkrývá různé podoby dialogičnosti *Noci s Hamletem*, nehovoří však o možnosti chápat ji jako dramatický dialog. Tímto tématem se ve svém textu vůbec nezabývá. Dokonce ani přítomnost hlavní postavy, která nese jméno Hamlet, pocházející ze Shakespearovy tragédie, pro něj nepředstavuje podnět, který by jej přivedl k úvaze o vlivu dramatu na tuto báseň. Zastává názor, že Holanův Hamlet nepřejímá charakter Shakespearovy postavy: „Netřeba zdůrazňovat, že s titulní postavou Shakespearova dramatu má jen málo společného“ (Piorecký 2006: 171). Pro Pioreckého je *Noc s Hamletem* především básnickou skladbou založenou na polemičnosti, kterou nachází v monolozích Hamleta: „Tato básnická skladba se nyní jeví jako proud argumentace, Hamlet jako by se ve svých monolozích bránil a přel s neviditelným oponentem. Setrvává totiž v permanentní sebeobraně svého myšlenkového světa.“ (Piorecký 2006: 177). Postava Hamletova hostitele podle jeho názoru vystupuje v roli vypravěče, z čehož by mohlo vyplývat, že *Noc s Hamletem* vnímá Piorecký spíše jako epickou báseň, ale protože si je vědom komplikovanosti subjektů této básně, volí pro tuto postavu neutrální označení básník.¹²⁶

Přítomnost dialogičnosti jako základního strukturního principu by mohla představovat argument pro přijetí *Noci s Hamletem* jako básně, která inklinuje k dramatickému útvaru. Jiří Veltruský ve studii *Drama jako básnické dílo* tvrdí, že lyrika a epika jsou monologickými literárními druhy, kdežto drama je literárním druhem založeným na dialogičnosti. Rozhovory, které jsou součástí lyrických a epických žánrů, nepovažuje Veltruský za ekvivalent vůči dramatickým dialogům, jelikož ve srovnání s nimi jsou pouze obměnou monologu, a to i když jsou rozvrženy v repliky: „[...] v lyrice a epice lze najít celou řadu děl, která jsou

Rudoarmějcích, v nichž podle jeho názoru začínají sestupné tendence Holanovy poezie, vrcholící později v *Noci s Hamletem*, napsal: „Řadí-li se postavy Holanových Rudoarmějců zcela jednoznačně k této druhé, etizující epické tradici, je to způsobeno především tím, že Holan epický postoj nejen představuje, ale zároveň tematizuje. To neznamená, že je víc epický, ale naopak, že i v epice se projevuje jeho dramatické založení.“ (Blažiček 2011: 155). Blažiček popírá epičnost *Rudoarmějců*, kterou rozpoznává jako dramaticčnost.

¹²⁶ Piorecký se domnívá, že v *Noci s Hamletem* spolu hovoří Hamlet a básník, „který má v textu rovněž roli vypravěče“ (Piorecký 2006: 170). Vzápětí dodává: „Pro zjednodušení se zde přidržím označení básník, stranou nechávám otázku subjektů Holanovy básně, která by si žádala samostatnou pozornost.“ (Piorecký 2006: 170).

dialogem v tom smyslu, že jsou celá rozdělena v repliky různých osob, a přece vnímatel při četbě ani na okamžik nepochybuje o tom, že jde o lyriku nebo epiku, tedy básnictví monologické; to proto, že významová výstavba takového díla je monologická.“ (Veltruský 2019: 70–71). Rozbory Pioreckého obsahují jak impulsy pro přijetí této Holanovy básně jako dramatického žánru, tak podněty, které se zdají tuto možnost zároveň vyvracet. Dialogičnost, která je této skladbě vlastní, je totiž názoru Pioreckého pouze latentní. Je skryta v Hamletových monolozích, v nichž Piorecký nachází „dialogické ovzduší“ (Piorecký 2006: 173), které je utvářeno dvěma svářícími se hlasy, jež jsou projevem Hamletových konfliktů se sebou samým: „V tomto vnitřním sporu jsou latentně přítomny ‚potenciální repliky‘“ (Piorecký 2006: 177). Domnívá se, že právě tyto nerealizované, v Hamletových monolozích jen naznačené repliky, které označuje jako vnitřní dialogičnost, tvoří podstatu dialogičnosti *Noci s Hamletem*,¹²⁷ zatímco výměnami replik realizovaná rozmluva mezi básníkem a Hamletem, již označuje jako dialogičnost vnější, dialogu neodpovídá. Piorecký o tomto paradoxním jevu napsal: „jde o dialog, který se brání dialogičnosti“ (Piorecký 2006: 176).

Téměř celou báseň Piorecký pokládá za rozsáhlý Hamletův monolog, protože právě promluvy této postavy v básni dominují: „při takto zúženém pohledu na dialogičnost se tato skladba nutně jeví jako text spíše monologický – poměrná účast mluvčích na dialogu je totiž značně nerovnovážná: z celkových 1025 veršů promlouvá básník v pouhých 197, zbytek textu tvoří Hamletovy monology“ (Piorecký 2006: 170). Jestliže vnitřní dialogičnost prostupuje celou básní, vnější dialogičnost se vyčerpává pouze formálními znaky rozhovoru. Piorecký poměřuje rozhovor mezi těmito dvěma postavami skutečným mluveným dialogem a zjišťuje, že vypravěč a Hamlet spolu nehovoří, protože mezi nimi nedochází k výměně informací: „Oba aktéři se ve své komunikaci míjejí, komunikace ve smyslu výměny informací mezi nimi de facto neprobíhá.“ (Piorecký 2006: 171).

Ve své studii vyslovuje Piorecký názor, že dialog se mezi básníkem a Hamletem neuskutečňuje, je pouze zdánlivý, poněvadž vztah mezi nimi je

¹²⁷ Vnitřní, čili latentní dialogičnost se ovšem projevuje i ve vnější struktuře básně. Takovým projevem jsou rozhovory jiných postav, které jsou součástí Hamletových monologů: „Hamletův monolog plynule (a relativně často) přechází v dialogy postav, latentní dialogičnost zde opakovaně vystupuje ze své potenciality a bere na sebe podobu rozhovoru figur, které Hamlet ve své promluvě tematizuje.“ (Piorecký 2006: 174).

asymetrický. Hamlet je soustředěn pouze na sebe a namísto replik adresovaných partnerovi, jímž pohrdá, pronáší rozsáhlé monology, v nichž sobecky prosazuje pouze svá témata. Neumožňuje vypravěči podílet se na jejich výběru, pouze se „chce vymluvit“ (Piorecký 2006: 170). Nezáleží mu na mínění básníka a nehodlá se přizpůsobit partnerovi dialogu, poněvadž mu ani nedovolí, aby na jeho slova reagoval. Pouze v této Hamletově odmlce vypravěč získává možnost pronést svou repliku: „Básníkova řeč je vždy reakcí na Hamletovy promluvy, Hamlet naopak na básníkovy repliky většinou nereaguje, neurazí se ani po ironické invektivě, ale také nepřizpůsobí téma své následující repliky“ (Piorecký 2006: 170). Piorecký se domnívá, že „Hamletovo gesto je autoritativní a egocentrické“ (Piorecký 2006: 177). Hamlet postavu básníka dle názoru Pioreckého téměř nevnímá a od dialogické komunikace s ním se systematicky odklání: „básníka bere jako posluchače, ne jako partnera v dialogu“ (Piorecký 2006: 170).

Piorecký se domnívá, že Hamlet je básníkovi nadřazen. Hamletova převaha v rozhovoru je dána jeho nadlidskou zkušeností: „Asymetrie tohoto dialogu je rovněž podmíněna rozdílným ontologickým statusem obou mluvčích. Hamlet nepodléhá lidským limitům času a prostoru, jeho zkušenost sahá přes celé rozpětí dějin až k předdějinnému mýtu.“ (Piorecký 2006: 171). Svou nadřazenost dává Hamlet básníkovi okázale najevo. Povýšenost Hamleta podle Pioreckého vzbuzuje podrážděné reakce básníka. Dokladem tohoto poznatku má být básníkova odmítavá reakce na Hamletův dotaz, který podle Pioreckého míří na rozdíl v jejich zkušenosti a znalostech: „Hamletova otázka *Znáte?* snadno vyvolá básníkovu negativní, podrážděnou reakci: ‚Ne, neznám [...] Ale zrovna teď / čekám hosty!‘ (Holan 2003: 139)“ (Piorecký 2006: 171). Hamlet projevuje svou vědomostní převahu a lhostejnost vůči názorům básníka pronášením cizojazyčných citátů, které jsou jeho hostiteli nesrozumitelné, ve chvíli, kdy mezi nimi vzniká spor, jež má význam hodnotového konfliktu (Piorecký 2006: 171). Zatímco Hamlet je pesimistickou postavou, postavu básníka hodnotí Piorecký jako jeho protiklad, je podle něj bytostí, která je optimističtější a zastupuje v básni prosté lidství. Pokud básník projeví svůj nesouhlas s pesimistickými Hamletovými postoji, pronese Hamlet pouze cizojazyčný citát, jímž básníkovu výtku odbyde a nenechá tímto nesouhlasem svou řeč žádným způsobem proměnit: „Hamlet konfliktní situace zpravidla ignoruje, pouze dá důrazněji najevo svou vědomostní převahu – to činí pravidelně

formou cizojazyčných výpovědí. Po takové cizojazyčné vsuvce pokračuje dál ve směru svých úvah, jako by se mezi účastníky dialogu nic nestalo.“ (Piorecký 2006: 172).

Z rozboru Pioreckého vyplývá, že v *Noci s Hamletem* není přítomný rozhovor, protože výroky obou promlouvajících postav se míjejí a nereagují na sebe. Výměna replik je redukována pouze na Hamletovy projevy ignorace a despektu vůči postavě básníka, což podle mínění Pioreckého popírá existenci rozhovoru, jelikož v takové komunikaci je znemožněna výměna informací. Dialog v *Noci s Hamletem* není z těchto důvodů pro Pioreckého pravým dialogem, ovšem naopak verše, které pokládá za Hamletovy monology, jsou podle jeho názoru plny dialogického napětí, jež se v básni realizuje i na formální úrovni v úseku dramatického dialogu mezi Orfeem a Eurydikou a v dalších dialozích obsažených v Hamletově partu. Přestože Piorecký svou studii nepsal veden záměrem prozkoumat možnou příslušnost *Noci s Hamletem* k dramatu, svým tvrzením o vnitřní dialogičnosti Hamletových monologů k takovému pojetí básně přispívá, i když je přesvědčen o absenci dialogu mezi promlouvajícími subjekty. Veltruský za jeden z určujících znaků dramatu pokládá dialogickou povahu monologu. Domnívá se, že monolog je v dramatu, na rozdíl od epických či lyrických monologů, vystavěn dialogicky, s čímž není žádným způsobem v rozporu, že není rozčleněn v jednotlivé repliky: „Dramatický monolog, který je složkou rovnocenného dialogu, je tedy celou svou významovou výstavbou vlastně dialogem a liší se od dialogu jen tím, že není rozdělen v repliky. Avšak rozdělení v repliky je toliko druhotným znakem dialogu, kdežto specifická je právě významová výstavba spočívající v mnohosti významových kontextů, jak ukázal Mukařovský.“ (Veltruský 2019: 70).

4.2.2 Vztah mezi interpretací smyslu textu a žánrovým vymezením díla

Noc s Hamletem je dílem, které vzbuzuje rozličné a protikladné interpretační postoje, což je patrné na rozmanitosti žánrů, k nimž je tento text přiřazován. Jak je možné, že se výklady druhové a žánrové podstaty *Noci s Hamletem* od sebe v tolika důležitých aspektech odlišují? Co umožňuje, aby pro jednoho interpreta byla tato báseň pouze tříští nesouvisejících, ničím nepropojených motivů a pro druhého naopak žánrem náležejícím k tradici epické poezie? Z jakého důvodu je možné uvažovat o *Noci s Hamletem* jako o básni-dialogu, jak ji nazývá Vladimír Justl, a

současně přítomnost rozhovoru v této básni zpochybňovat, což činí Piorecký? Jednotliví interpreti totiž nedospívají k druhovým a žánrovým určením aplikováním předem vymezených znaků daného druhu či žánru, které by k danému dílu přiložili jednoduše jako vzor, a následně zjistili, zda jim rysy díla odpovídají či nikoli. Takový postup není uskutečnitelný, jelikož i žánry se vyvíjejí a druhy mají mezi sebou prostupnou hranici, která se proměňuje v každém novém díle. Při porovnávání díla s ideálním druhově-žánrovým vymezením jsou interpreti vedeni vlastním výkladem významu motivů a témat v textu. Tato interpretace je primární a předchází nalezení nejvhodnějšího žánrového určení. To, jakým způsobem dílu interpret rozumí, určuje žánr, k němuž bude dílo přiřazeno. Poněvadž interpretace smyslu předznamenává žánrové vymezení, je možné, aby pro Červenku a Blažička představovala *Noc s Hamletem* druh koláže, pro Křivánka ale odpovídala pásmu a pro Opelíka dokonce zastupovala lyrickoepickou báseň.

Teprve význam, který interpret ve verších nalezne, přináší informaci o tom, zda a nakolik je daný motiv v celkovém kontextu básně zapojen, nebo nezapojen do stavby děje. Tento vykládaný smysl rozhodne, zda bude recipient dílo vnímat jako lyrické, epické nebo lyrickoepické či dramatické. Není předem dáno, který motiv se v básni podílí na dějové výstavbě a který je naopak volný, protože s ostatními motivy v básni nevytváří kauzálně propojenou řadu. Pokud Křivánek tvrdí, že *Noc s Hamletem* je pásmem, znamenalo by to, že „integrační funkce tématu ve výstavbě textu je však záměrně oslabena a narušována“ (Mocná, Peterka 2004: 447). Jestliže interpret v díle nenachází logickou návaznost motivů, která posiluje jednotnost tématu, ještě to neznamena, že v něm není obsažena. Existuje možnost, že jednotná tematická výstavba textu *Noci s Hamletem* je – v rozporu s Křivánkovým tvrzením – záměrně prokomponována. Kožmín je přesvědčen o tom, že *Noc s Hamletem* je básnickou povídkou, poněvadž v básni nalézá dějovou linii tvořenou, Červenkovým termínem řečeno, vázanými motivy, podobně jako Opelík, který zdůrazňuje význam Hamletova erotického příběhu, a proto je v jeho analýzách *Noci s Hamletem* též zastoupen lyrickoepický útvar.

Výklad toho, zda jsou motivy pevně zapojeny do struktury básně, či nikoli, předurčuje i vyhodnocení komunikace mezi mluvčími básně. Pioreckého zamítavé pojetí komunikace mezi básníkem a Hamletem vyplývá z jeho názoru, že repliky obou postav na sebe nenavazují, a proto vyslovuje přesvědčení, že komunikace

prostřednictvím slov mezi nimi téměř neexistuje. *Noc s Hamletem* však obsahuje i verše, které se zdají tomuto Pioreckého náhledu odporovat.

Přesvědčení o lyrické, epické nebo lyrickoepické podstatě *Noci s Hamletem* problematizuje rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou, který svou formální úpravou, ale též nezpochybnitelnou návazností replik obou mluvčích, odpovídá dramatickému dialogu. Ve většině analýz *Noci s Hamletem* je tento dialog chápán jako zvnějšku vložený úsek umocňující nesoudržnost tématu a upomínající na metodu koláže. Galmiche hovoří dokonce o nápadném rozpojení textu, které vzniká v důsledku jeho přítomnosti, poněvadž nenachází žádnou významovou souvislost dialogu s verši, které mu předcházejí a jež po něm následují. Zapojení dialogu Orfea a Eurydiky do výstavby textu poodhaluje Piorecký, protože jej považuje za jeden z projevů vnitřní dialogické výstavby básně: „Hamletův monolog plynule (a relativně často) přechází v dialogy postav, latentní dialogičnost zde opakovaně vystupuje ze své potenciality a bere na sebe podobu rozhovoru figur, které Hamlet ve své promluvě tematizuje. To dokazuje silnou pozici potencionální dialogičnosti ve struktuře textu.“ (Piorecký 2006: 174).

4.3 Prostupné druhové rozhraní mezi epikou a dramatem

Jakým způsobem ovlivňuje užití dramatické formy v toku textu psaného prózou nebo verši žánrově-druhové vymezení díla, není v odborné literatuře objasněno, přestože se tyto postupy v dějinách literatury opakovaně používají. Pavel Šidák ve své monografii *Úvod do studia genologie* dokládá, že dramatické pasáže se v prozaických nebo veršovaných textech nezačínají objevovat až s nástupem avantgardních uměleckých směrů jako součást experimentální tvorby, ale již v 19. století, v němž bylo oblíbeným tvárným postupem „zasazování dramatického textu, tj. jen replik uvozených jménem postavy, do prózy“ (Šidák 2013: 42). Vznikaly texty, „jejichž jedna či více částí má formální rysy dramatu, ostatní části jsou však psány prózou, nebo veršem, a patří tak do literárního druhu poezie, nebo prózy: standardní tok pásma vypravěče a pásma postavy je tu najednou narušen textem ve formě scénáře“ (Šidák 2013: 56). Náleží k nim podle jeho názoru například třetí část Máchova *Doslovu ke Křivokladu* a Erbenova balada *Dceřina kletba*. Erbenovy balady z *Kytice* považuje za díla s „extrémně dialogickou povahou“ (Šidák 2013: 56). Je přesvědčen o tom, že tato díla jsou dokladem „pronikání literárních druhů“ (Šidák 2013: 42), v němž vystupuje na povrch jejich blízkost k dramatu: „Máchův ‚Doslov ke Křivokladu‘ (1833), jehož třetí část (ze čtyř) je formálně čisté drama, stejně jako některé pasáže z Erbenových balad“ (Šidák 2013: 42). Prozaická a veršovaná díla, v nichž se objevuje dramatický dialog, Šidák hodnotí jako „literární díla nedramatické povahy, avšak s dramatickou strukturou“ (Šidák 2013: 56), která „nejsou terminologicky ošetřena“ (Šidák 2013: 56). Pro prozaický žánrový útvar povídky, v níž je přítomna struktura dramatu, navrhuje označení „scénická povídka“ (Šidák 2013: 56).

4.3.1 Pomezí epična a dramatická v Bergmanových filmových povídkách

Literárním dílem na pomezí žánrů a druhů jsou také filmové povídky Ingmara Bergmana. Tyto texty jsou spíše než povídkami filmovým literárním scénářem, který při tvorbě filmu představuje „písemný podklad pro natáčení filmu, ať už hraného, dokumentárního, či animovaného“ (Mocná, Peterka 2004: 195). Na jeho základě je vytvářen scénář technický. Literární scénář se velmi podobá dramatickým žánrům. Je s nimi téměř zaměnitelný. Také ve filmovém scénáři se objevují znaky charakteristické též pro dramata. Jsou jimi dialogy a úseky

vedlejšího textu, které odpovídají scénickým poznámkám. Tato podobnost je dána vazbou filmového umění na umění divadelní, z něhož tvůrci filmů přejali pojem scénář i libreto.

V Bergmanových filmových povídkách stojí proti dialogickým pasážím jejich protiklad, kterým jsou popisy postav, jejich jednání, prostředí a dění, v nichž je evokována atmosféra prostředí, v němž se postavy pohybují. Povídka *Sedmá pečeť* by mohla být chápána jako původní dramatický text, kdyby čtenář nebyl obeznámen s její filmovou realizací, k níž byla určena. *Sedmá pečeť* postrádá vypravěče, který by vyprávěl příběh, jak je tomu běžně v epických dílech, která obsahují pásmo řeči vypravěče a pásmo řeči postav. S atmosférou prostředí, s vzezřením a jednáním postav seznamuje čtenáře vedlejší text psaný odlišným typem písma, než kterým jsou psány rozhovory postav. V českém překladu jsou scénické poznámky psány kurzívou. Systematicky je v nich používán přítomný čas navozující dojem právě se odehrávajícího výjevu. Promluvy postav jsou uváděny scénickou poznámkou sestávající se z jejich jména a dvojtečky, jako je tomu v dramatu: „*Jof neodpoví, ale vytáhne náramek a s ukřivděným výrazem ho ukáže Mie. / Jof: Podívej se, co jsem ti koupil. / Mia: Copak to máš? / Jof (rozzlobeně): Prostě jsem ti to koupil. Náramek se v šeru zatřpytí. Mia si jej navlékne na ruku, oba si jej mlčky prohlížejí, jejich tváře zvláční, pohlédnou na sebe, dotknou se navzájem rukama. Jof položí hlavu Mie na rameno. Vzdychne.*“ (Bergman 1988: 35).

Povídka *Lesní jahody* se však ve srovnání se *Sedmou pečeti* v mnoha aspektech přimyká k epickému žánru povídky, poněvadž příběh je v ní zprostředkován vypravěčem v Ich-formě a je vyprávěn prostřednictvím minulého času. Přesto je však možno *Lesní jahody* přiřadit k textům, které sice vykazují znaky epického žánru, ovšem svou strukturou tíhnou k dramatickému útvaru. Povídka je sice zahájena prologem hlavní postavy a zároveň vypravěče Isaka, v níž se představuje čtenáři: „Je mi sedmdesát šest let a připadám si starý na to, abych si něco nalhával. Ačkoliv si tím nejsem jist. Přejímám pravdu tak vyrovnaně, že za tím klidně může být lež. Nejsem si však vědom ničeho, co bych musel překrucovat, nebo zatajovat. Navzdory tomu všemu však nechci tvrdit, že jsem se stal horlivým vyznavačem pravdy. Spíš naopak.“ (Bergman 1988: 61), přesto *Lesní jahody* vykazují dramatickou strukturu. Vyprávění je pravidelně přerušováno dialogy, které mají formální úpravu vlastní dramatickým dialogům, čímž prozaické úseky nabývají

povahy scénických poznámek, ačkoli nejsou kurzívou odlišeny od zápisu rozhovorů: „Než jsem stačil odpovědět, zabouchla za sebou dveře. Oblékl jsem se a šel jsem do jídelny, kde čekala snídaně. Paprsek ranního slunce olizoval velký jídelní stůl. Slečna Agda tiše vešla s konvicí a nalila mi kouřící kávu do mého zvláštního hrnku. / Isak: Vy si nedáte šálek kávy? / Agda: Nedám. / Slečna Agda se pustila do zalévání květin v okně a otočila se ke mně zády naprosto bezděčným, avšak zároveň neobyčejně vyzývavým způsobem. Vtom se otevřely dveře vedlejší místnosti a objevila se Marianne. Byla ještě v pyžamu, ale už kouřila cigaretu. / Isak: Copak že je moje velectěná snacha vzhůru takhle časně?“ (Bergman 1988: 67). Prozaické úseky povídky se nacházejí na pomezí epického žánru a vedlejšího textu v dramatu. V textu jsou totiž přítomny také krátké poznámky psané kurzívou, které jsou umístěny v závorce za jménem postavy, jejíž replika má zaznít: „Marianne (*je vypne*): Jak chceš.“ (Bergman 1988: 107).

Dialogická struktura v *Lesních jahodách* převládá nad epičností prózy. Forma dialogu je nadřazena vyprávění, protože se odehrává v mezích stanovených dialogem. Z rozhovoru mezi stárnoucím Isakem a jeho snachou Marianne se čtenář dozvídá, že Marianne bude vyprávět o napjatém rozhovoru, který vedla s Isakovým synem Evaldem. Vše nasvědčuje tomu, že tato ženská postava převezme od Isaka vypravěčskou roli a bude následovat vyprávění o dialogu, který se odehrál v minulosti, jež naruší dialogickou formu, nebo že Marianne tento příběh odvypráví ve svém monologu: „Marianne: Mám ti to vyprávět všechno od začátku, nebo tě to nezajímá? / Isak: Budu ti moc vděčný, když mi to řekneš. / Marianne: Stalo se to před několika měsíci. Chtěla jsem s Evaldem mluvit, tak jsme si sedli do auta a vyjeli jsme k moři. Pršelo právě jako teď. Evald seděl na tvém místě, já jsem řídila.“ (Bergman 1988: 106–107). Mariannino vyprávění však nenaruší dialogickou strukturu, naopak je do ní zasazeno. To, co svěřila svému tchánovi Isakovi, je totiž zdramatizováno, není to pouze reprodukováno postavami. Ve filmu by se tato část povídky pravděpodobně realizovala jako scéna návratu v čase k rozhovoru, který je zpřítomněn právě se odehrávající výměnou replik. Prozaická pasáž předcházející dialogu mezi Marianne a Evaldem na rozdíl od ostatních prozaických úseků obsahuje pouze přítomný čas a Isak, jenž je vypravěčem povídky a vypovídá o dění v první osobě, se v ní nyní neprojevuje, tudíž prozaický úsek nabývá dalších znaků, které jsou typické pro scénické poznámky, protože v nich žádný vypravěč přítomný

není: „Několik minut sedí mlčky a pozorují déšť, jak usedavě kropí okna, a dívají se na moře, které s mraky splývá v nekonečnou šed'. Evald si mne svůj kostnatý obličej a povzbudivě se dívá na svou ženu. Žertovně a klidně promluví. / Evald: Tak jsi mě dostala do pasti. Co jsi mi chtěla říct? Zřejmě nějakou nepříjemnost, vid'?' / Marianne: Přála bych si, abych to vůbec nemusela říkat.“ (Bergman 1988: 107).

Prozaický úsek předcházející dialogu mezi Marianne a Evaldem ukazuje, že hlavní postava povídky Isak není bez zbytku identifikovatelná s hlasem promlouvajícím v prózou psaných částech, třebaže na začátku povídky jsou Isak a vypravěč totožným subjektem. Ovšem vypravěč jako takový se z těchto úseků částečně vytrácí. Navíc rozpojení Isaka promlouvajícího v prozaických částech a Isaka pronášejícího repliky uvnitř dramatického dialogu vyplývá už ze samotného střídání prózy a dialogu, kterým je narušen koncept epické povídky. Próza má v *Lesních jahodách* funkci vedlejšího textu uvádějícího situace probíhajících rozhovorů. Napětí mezi příslušností k žánru epické povídky a povahou scénických poznámek, jež je přítomné v prozaických úsecích tohoto díla, dokládá Veltruského přesvědčení o blízkosti scénických poznámek k monologickým literárním druhům, za něž považuje epiku a lyriku. Scénické poznámky podle mínění Veltruského mají epickou výstavbu a je možno považovat je za monologické části dramatu, které jsou v něm podřízenou složkou, která ustupuje dialogu: „Rozdíl mezi dramatem a monologickými druhy nezáleží v tom, že by dialog byl *výhradním* útvarem dramatu, nýbrž v tom, že je útvarem *dominantním*. Vedle dialogu se při výstavbě dramatu uplatňují i útvary monologické (reflexe, vyprávění, popis, charakteristika a líčení), ovšem jako útvary podřízené, sloužící dialogu, který jakožto dominanta je v dramatu samoučelný, je vlastním nositelem estetické funkce.“ (Veltruský 2019: 75). Domnívá se, že se „dramata, v nichž se poznámky uplatňují ve zvýšené míře, přibližují do jisté míry epice“ (Veltruský 2019: 58). Zásadním rozdílem mezi epickou prózou a vedlejším textem v dramatu je dle názoru Veltruského rozpad subjektu: „Lze tedy mluvit nejen o rozpadu ústředního subjektu, nýbrž i o jeho ustupování do pozadí. Obojí je však třeba chápat dialekticky: viděli jsme, že se rozpadá v několik subjektů dílčích a zároveň právě od něho vychází celý dialog a je jím toliko jednotlivým dílčím subjektům porůznu ‚vkládán do úst‘.“ (Veltruský 2019: 76). Vypravěč je v dramatu nahrazen scénickými poznámkami.

Veltruského přesvědčení o propojenosti scénických poznámek s epickými a lyrickými texty koresponduje s náhledem Josefa Václava Bečky na popisné pasáže v románu. Bečka přisuzuje funkci scénických poznámek popisným pasážím v románech Karla Václava Raise. Argumentuje tím, že v jeho prózách pravidelně předchází samotnému vyprávění popis uvádějící postavy a utvářející při četbě konkrétní představu o prostředí, v němž se příběh odehrává. Tyto prozaické pasáže v epickém díle nabývají rysů vedlejšího textu v dramatu: „Už tato divadelní rétorika dělá z popisu vlastně jakési scénické poznámky, něco, co není součástí příběhu.“ (Fedrová, Jedličková 2016: 60).

4.3.2 Napětí mezi dramatičnem a epičnem v *Noci s Hamletem*

V *Noci s Hamletem* jsou přítomny signály, na jejichž základě lze tuto báseň přiřadit jak k lyrickoepickému, tak k dramatickému žánru, k básnické povídce, nebo k dramatickému dialogu. Všechny tři literární druhy se v této skladbě projevují různou intenzitou svého zastoupení. Holanovu *Noc s Hamletem* ovšem nelze považovat za báseň pouze lyrickou, i když se řazení motivů může některým interpretům jevit jako kauzálně nepropojený, asociativně tvořený proud, poněvadž tato báseň má děj a příběh o dialogu, který je vyprávěn jedním ze subjektů básně. „Epika předpokládá dvě korelativní složky, **fabulární** (konstrukce příběhu) a **narativní** (ztvárnění příběhu vypravěčem) [...]“ (Mocná, Peterka 2004: 150) Zda lze subjekt zprostředkovávající příběh v *Noci s Hamletem* nazvat bez výhrad vypravěčem, ovšem není nezpochybnitelné.

V žánru básnické povídky se prolíná lyrický a epický literární druh, což se projevuje například napětím mezi „objektivnější er formou a subjektivnější ich formou“ (Mocná, Peterka 2004: 52). Tento žánr představuje přechodný útvar umožňující různorodost literárních druhů v jednom díle: „Jde o velmi tvárný žánr, tíhnoucí střídavě buď **k epickému nebo lyrickoepickému principu** s náladovým a reflexivním charakterem.“ (Mocná, Peterka 2004: 52). Básnická povídka je velmi proměnlivým žánrem, neexistuje její jednoznačné definiční vymezení, v čemž se „obráží typický sklon krátké a střední veršované epiky k přehodnocování žánrového podloží, k ambivalenci a vynalézavé interferenci žánrových kódů.“ (Mocná, Peterka 2004: 51–52). Nejenže je tento žánr dokladem mísení epiky a lyriky, mnohdy jsou význačným rysem děl pokládáných za básnickou povídku prvky dramatické

struktury: „běžnější je však členitá, často i dramaticky gradovaná kompozice s vícerymi číselně vyznačenými oddíly, resp. zpěvy.“ (Mocná, Peterka 2004: 52). Žánrový půdorys básnické povídky může být prostoupen a proměněn znaky dramatického žánru, jehož rysy jsou mu do určité míry vlastní. Prvky dramatického textu jsou rozvinuty v lyrickoepické básni Františka Hrubína *Romance pro křídlovku*, poněvadž součástí básně je výčet jednajících postav a některé úseky této básnické povídky odpovídají svou povahou scénickým či režijním poznámkám. „Výsledný útvar, v textu zmiňovaný jako *žalostná romance*, se seznamem jednajících osob v úvodu skladby, využíváním ‚režijních poznámek‘ v závorkách, bohatstvím přímých řečí a dialogů hlásí se k dramatické inspiraci, přesné datace naznačují formu deníku resp. filmových sekvencí.“ (Mocná, Peterka 2004: 60). František Hrubín *Romanci pro křídlovku* nepsal se záměrem vytvořit filmový námět, ale stal se autorem scénáře pro stejnojmennou filmovou adaptaci své básně, kterou režíroval Otakar Vávra. *Noc s Hamletem* se v tomto ohledu Hrubínově básni velmi podobá, poněvadž i tato básnická skladba je prostoupena verši blízcími se scénickým poznámkám a také její autor spolupracoval na vytvoření scénáře. Byl jím již zmiňovaný podklad pro představení *Noc s Hamletem* ve Viole.

V *Noci s Hamletem* se objevuje členění textu, jež je charakteristické pro invariant epických děl, protože řeč se v ní dělí na pásmo řeči vypravěče a pásmo řeči postavy či postav: „Epický text se ve své nejtypičtější podobě člení na promluvu vypravěče a promluvu postav, jejich rozdíl se však v subjektivizovaném moderním pojetí často stírá a relativizuje“ (Mocná, Peterka 2004: 150). V této básni se vyskytuje subjekt často označovaný jako postava básníka, který s odstupem vypráví příběh o dialogu, který v minulosti vedl s postavou Hamleta. V některých úsecích básně promlouvá stejně jako vypravěč v epických dílech, jelikož hovoří o Hamletovi ve třetí osobě a používá ke sdělování příběhu minulý čas: „Typicky epické řeči odpovídá a dodává věrohodnosti minulý čas a třetí osoba ‚on‘, které naznačují odstup od událostí a záměr tvůrce prezentovat svět, o kterém všechno potřebné ví.“ (Mocná, Peterka 2004: 150). Použití třetí osoby a promlouvání o uskutečnivším se dialogu v minulém čase činí z tohoto subjektu vypravěče a

představuje signál, na jehož základě by *Noc s Hamletem* mohla být přiřazena k lyrickoepickému žánru, kterým je básnická povídka.¹²⁸

Tohoto zprostředkujícího mluvčího ale nelze definovat pouze jeho vypravěčskou rolí, jelikož se jí mnohdy vzdaluje. *Noc s Hamletem* není členěna pouze na pásmo řeči vypravěče a pásmo řeči postav. Obsahuje též verše, v nichž je vypravěčská role zprostředkovávajícího mluvčího upozaděována. V básni se střídají úseky, v nichž básník hovoří jako vypravěč, s částmi, v nichž je autorský mluvčí nevyjádřený. Verše *Noci s Hamletem*, v nichž se vypravěč vytrácí, připomínají svou povahou scénické poznámky charakteristické pro drama. Navozují jednotnou atmosféru básně, vypovídají o prostředí, které obklopuje hovořící postavy a popisují dění básně. Jejich mluvčí určuje mimojazykovou situaci dialogu. *Noc s Hamletem* se těmito verši vzdaluje básnické povídce. Ve většině případů jsou tyto verše graficky odděleny od reprodukce dialogu.

Jednou z částí básně, v níž zprostředkovávající subjekt ztrácí vypravěčskou roli, je její začátek. *Noc s Hamletem* je zahájena jakýmsi prologem, který je uvedením do atmosféry básně, obsahuje charakteristiku postavy Hamleta a uvádí čtenáře do komunikační situace dialogu, o níž se posléze v básni vypráví. Mluvčí veršů, v nichž vypravěčská role není realizována, je v básni identifikován s mluvčím, který o rozhovoru s Hamletem vypráví. Z prologu zřetelně vyplývá, že jeho mluvčí je tím mužem, který se setkal Hamletem a v průběhu jedné noci s ním rozmlouval: „Takovým byl i on... Hamlet! [...] Příroda sdužovala naše¹²⁹ pohrdání městem / se skalní močí podvrácených mechů / při celé výšce schopnosti / a čekala, až se housenka vína promění v motýla, / ale nedočkala se, / neboť on [Hamlet] pohrdal vínem od jistého dne, / kdy z žízně musil otevřít koni tepnu / a píti krev... [...] Málo záleží, / zda nám¹³⁰ do toho sykaly sliny / vytékající z úst spících cvrčků“ (Holan 2004b: 10–11). Přesto tento mluvčí není totožný s postavou vyprávěcího básníka, protože stojí hierarchicky výše než on. Zprostředkující mluvčí je v *Noci s*

¹²⁸ Promluvy zprostředkujícího mluvčího v minulém čase jsou příznakem lyrickoepického žánru básnické povídky, poněvadž jejich prostřednictvím vypráví příběh rozhovoru. K částem textu, které je možné v *Noci s Hamletem* označit jako vypravěčské, patří nepřímé a uvozovací řeči básníka v roli vypravěče: „řekl Hamlet“ (Holan 2004b: 14), „Hamlet vpadl“ (Holan 2004b: 25), „protože však vypadal jako herec nevyvolaný potleskem, / bylo mně ho líto“ (Holan 2004b: 55), „řekl Hamlet a pokračoval“ (Holan 2004: 64b), „Začalo svítat. Hamlet řekl: ‚Úsvit-kurva!‘“ (Holan 2004b: 66), atd.

¹²⁹ Podtrženo autorkou.

¹³⁰ Podtrženo autorkou.

Hamletem rozdělen na hlas promlouvající ve verších majících funkci scénických poznámek a postavu vyprávějící o dialogu. Postavy vyprávějícího básníka a Hamleta jsou podřízeny svrchovanosti dalšího mluvčího.

Rozdvojení mluvčího v *Noci s Hamletem* je analogické k rozdělení subjektu v Bergmanově filmové povídce *Lesní jahody*. Obě díla obsahují úseky, které se blíží scénickým poznámkám, ve kterých se projevuje mluvčí, jenž je nadřazen postavě, s níž je zároveň ztotožňován. V obou dílech není narušena funkce vedlejšího dramatického textu ani užitím minulého času, které je vyhrazeno pro vyprávění, namísto přítomného času příznačného pro popis ve scénických poznámkách. I v *Noci s Hamletem* se, stejně jako v *Lesních jahodách*, nedialogické pasáže střídají s dialogickými úseky. Verše *Noci s Hamletem* a prozaické pasáže *Lesních jahod* vykazují napětí mezi sklonem k epickému a dramatickému žánru.

Veltruský se domnívá, že v dramatu ústřední subjekt či básník „vstupuje v bezprostřední styk s čtenářem toliko v poznámkách“ (Veltruský 2019: 76), ve kterých se nejvýrazněji projevuje autorské hodnocení postav a jeho postoj k zobrazenému světu, zatímco v dialozích či monolozích postav nelze jednoznačně postihnout hranici mezi autorským názorem a míněním postavy. V prologu *Noci s Hamletem* mluvčí s nadhledem charakterizuje postavu Hamleta coby jeho znalec, kdežto mluvčí zprostředkovávající dialog je, přestože s Hamletem již rozmlouval a nyní o rozhovoru pouze referuje, přímo vystaven výbojům jeho povahy a je Hamletovými reakcemi zasahován, jako by se dialog odvíjel v čase, v němž o něm vypovídá, poněvadž nechává Hamletovy repliky a monology znovu ožívat.

4.4 Básnickova tvůrčí zkušenost s epickou poezií a dramatikou

4.4.1 Vývoj a význam veršované epiky v Holanově tvorbě

Holanova poezie je hluboce ovlivněná tradicí veršované epiky, v níž svým dílem pokračoval a na jejíž další vývoj ve 20. století měl sám značný vliv: „Při osamostatňování moderní básnické povídky od romantického vzoru i asociativnosti hrála významnou úlohu válečná tvorba V. Holana.“ (Mocná, Peterka 2004: 58). Básnická díla, která rozvíjejí žánr básnické povídky, psal Holan v období okupace a také od konce čtyřicátých let v období poválečném. Spolu se skladbou *Noc s Hamletem*, na níž pracoval mezi léty 1949–1956, psal *Příběhy*, které vznikaly mezi léty 1948–1955. Znak básnické povídky nemohly do *Noci s Hamletem* neproniknout a její interpreti na ně oprávněně poukazují.

Veršovaná epika vznikla zřejmě v důsledku rozkládání eposů na kratší části, v nichž se autoři začali zaměřovat na méně rozsáhlé příběhy mytického původu. Předobrazem žánrů veršované epiky byly pravděpodobně *Proměny* Publia Ovidia Nasa: „Jejich nejvýznamnějším starověkým cyklem jsou Ovidiovy *Proměny* z počátku n. l.“ (Mocná, Peterka 2004: 52). V *Noci s Hamletem* Holan čerpá z Ovidiových *Proměn*. Ve své básni nechává ožít příběh o Orfeovi a Eurydice, ovšem dramaturgizuje jej, což je příznačné pro napětí mezi veršovanou epikou a dramatem v tomto Holanově díle. Holan učinil dramatický dialog z příběhu, jež stojí na počátku geneze básnické povídky.

Za básnickou povídku je v širším pojetí pokládána jakákoli středně rozsáhlá veršovaná epika, v užším pojetí jsou to díla, která není možné přiřadit například k veršovanému románu nebo k básnickému dramatu. Žánr lyrickoepické povídky se poprvé objevil na přelomu 18. a 19. století v romantismu, v němž docházelo ke stírání rozdílů mezi literárními druhy a jejich žánry a ve kterém byla veršovaná epika oblíbená. V dějinách české literatury je zásadní lyrickoepickou básní *Máj* romantického básníka Karla Hynka Máchy, která byla vydána roku 1836. V české poezii byly útvary veršované epiky dominujícími žánry především od šedesátých do osmdesátých let 19. století, v době působení básnických generací májovci, ruchovci a lumírovci. Jedním z dokladů rozkvětu žánrů veršované epiky v české poezii je básnická povídka Vítězslava Hálka nazvaná *Děvče z Tater* z roku 1871, která nepřímou ovlivnila Holanovu básnickou povídku *Tereška Planetová*. V Hálkově díle

se odehrává „příběh o nevinné kráse ohrožené mužskou žárlivostí“ (Mocná, Peterka 2004: 55). Dívčí nevinnost, krása panen a destruktivní moc mužské žárlivosti představují důležitá témata Holanovy tvorby a jsou zásadní součástí příběhu v *Noci s Hamletem*. Holan se inspiroval tímto Hálkovým dílem zprostředkovaně, jelikož jej zaujala črta Leoše Janáčka *Moje Děvče z Tater* z roku 1927, v níž Janáček vychází z Hálkovy básnické povídky. Holan se v závěru *Terezky Planetové* výslovně přihlašuje k tomuto svému zdroji inspirace: „Podnět k této básni dala mi skvělá črta Leoše Janáčka *Moje děvče z Tater*“ (Holan 1975: 97).

V prvních třech desetiletích dvacátého století nastal útlum zájmu básníků o žánry veršované epiky. Teprve ke konci třicátých let začínají čeští básníci znovu psát básnické povídky a další žánry veršované epiky. Intenzivní zájem českých básníků o epiku byl podnícen F. X. Šaldou a zejména Holanovým přítelem, básníkem Josefem Horou, který svým dílem inicioval návrat českých spisovatelů k veršované epice. F. X. Šalda 9. října 1934 vybídl české básníky k psaní epické poezie po vzoru ruské literatury ve své přednášce zaměřené na omezenost a možnosti moderní české poezie. V přednášce uvedl Šalda dva ruské autory epické poezie, jimiž by se mohli čeští autoři nechat vést. Prvním byl Velemir Chlebnikov, druhým Sergej Jesenin. Opelík upozorňuje, že bohužel není dostupné celé znění tohoto Šaldova projevu. Je možné čerpat pouze z ozvěn roztroušených v referátech básníků a kritiků, kteří si přednášku vyslechli.

Jedním z naslouchajících byl Josef Hora, jenž ve svém příspěvku shrnul podstatu Šaldovy výzvy tak, jak ji přijal on sám: „Proti zmechanizování dnešní poezie volá F. X. Šalda po poezii širších rozloh, více soustředěné, s vůlí k jas, s touhou po vyšší rovnováze. Proč nemáme epické poezie, jakou mají Rusové?“ (Opelík 2004: 54). Horu vnímal Holan jako jeden ze svých vzorů a znamenal pro něj staršího přítele a autoritu zkušeného básníka. Není sice jisté, že Holan Šaldovu přednášku vyslechl, Opelík to ale považuje za velmi pravděpodobné, jelikož Šaldovy názory byly pro mladé autory poutavé a posluchači přednášky obdrželi drobný výběr ze současné poezie, kterou reprezentovala též Holanova báseň *Jarní modlitba*: „Lze si jen těžko představit, že by mezi posluchači obecně uznávaného a uctívaného F. X. Šaldy tenkrát scházel mladý adept nejvyšších básnických met Vladimír Holan (mj. také proto, že jeho *Jarní modlitba* byla vybrána pro neprodejný tisk ‚Poezie 1934 – Osm básní‘, rozdávaný účastníkům přednášky“ (Opelík 2004:

55). I kdyby ale Holan z jakéhokoli důvodu nemohl přednášku navštívit, určitě věděl o tom, že se tato přednáška uskutečnila, a jistě byl obeznámen s Šaldovými požadavky na mladé české básníky. Referát o tomto proslovu byl publikován mimo jiné v revui *Život*, v níž byl Holan zaměstnán jako redaktor. Opelík je přesvědčen o tom, že Šaldovo vybidnutí Holana silně ovlivnilo a předpřipravilo jej na období, kdy byla epika oživena rovněž dějinnou situací: „v lyrických časech [Holanovi] aktualizoval epiku ne snad jako okamžitý úkol, ale jako zásadní a čekající možnost poezie – jakmile přijde čas. A ten přišel brzy – už koncem třicátých let. Šaldovo předjetí této historické chvíle bylo obdivuhodné.“ (Opelík 2004: 55).

Ke vzniku moderní české epické poezie ve druhé polovině třicátých let významně přispělo 100. výročí Máchova úmrtí, které bylo slavnostně připomínáno roku 1936. Podle Opelíkova názoru bylo zaměření nejen Josefa Hory na epickou poezii důsledkem znovuvydávání lyrickoepické Máchovy básně *Máj*: „začala tato epizující vlna už aktualizací Máchova ‚Máje‘ v roce 100. výročí Máchovy smrti 1936“ (Opelík 2004: 56).

Začínající básník Holan se vyvíjel v blízkosti Josefa Hory, jenž myšlenky Šaldovy výzvy ve své tvorbě ve druhé polovině třicátých let naplnil. „Iniciátorem obnovení epiky (jakéhosi neoklasicizmu), k němuž podnítil bezpochyby Šalda, byl básník Josef Hora jak se svými překlady ruských děl představujících emblémy narativního básnění [...], tak vlastními díly, zejména *Janem Houslistou* (1939)“ (Galmiche 2012: 53). Josef Hora přeložil všechna zásadní díla ruské veršované epiky v časovém rozmezí od 19. do první poloviny 20. století. Již roku 1927 byl vydán Horův překlad poemy *Anna Sněgina* od Sergeje Jesenina, jehož Šalda ve své přednášce představil českým básníkům jako možný vzor. Roku 1937 přeložil román ve verších *Evžen Oněgin* Alexandra Sergejeviče Puškina. Roku 1938 byl vydán jeho překlad básnické povídky *Cikáni* od téhož ruského romantika. V roce 1939, kdy Hora dokončil vlastní lyrickoepickou skladbu *Jan houslista*, přeložil poemu *Démon* od Lermontova, patřícího k autorům, které Holan uctíval. Justl v rozhovoru s Holanem uvádí básníkovo zamyšlení nad Lermontovovou tvorbou slovy: „Začali jsme poezií Lermontovovou, poněvadž víme, jak Vladimír Holan tohoto básníka miluje.“ (Holan 1988a: 394).

Holan byl jedním z prvních posluchačů Horova překladu *Evžena Oněgina*,¹³¹ což se o tři roky později projevilo v jeho první lyrickoepické básni válečných let *První testament*, a vliv Horova překladu zůstal přítomný též v *Terezce Planetové* a *Cestě mraku*. Všechny tři válečné skladby psal Holan vázaným veršem používaje tzv. oněginskou strofu. Rozhovor Holého s Justlem mnoho vypovídá o přátelském a uměleckém souznění mezi Horou a Holanem: „**Holan přece vzpomínal na to, jak mu jednou Hora říkal: ‚Ty jseš taky sám...‘ nebo něco takového. Vnímal to tak, jako že mají podobnou povahu. Takovou uzavřenou, těžko komunikativní.** Holan strašně rád chodil s Josefem Horou do vináren. [...] A chodili většinou takhle ve dvou a četli si básničky. Hora mu četl svůj překlad *Oněgina*. To je ta chvíle, kdy Holan začne potom psát verš podobný oněginskému. To má z Hory. Hora překládal Pasternaka a své pokusy mu poslal.“ (Holý 2007: 150). Horovy překlady ruské epické poezie nezapůsobily pouze na veršové a rytmické členění Holanových válečných lyrickoepických básní. *První testament* i *Terezka Planetová* jsou ovlivněny puškinským příběhem nenaplněné lásky Jeseninovy *Anny Sněginy*, která pojednává o trojím marném pokusu hlavní postavy navrátit se k milované ženě. *První testament* je celý založen na tématu neuskutečnitelného návratu k lásce z období dospívání. „Je zjevno, kterak je tento Holanův příběh – motivem klíčového ženina dopisu, hrdinova návratu, obnovování intimního vztahu a pak jeho nevratného ukončení – zavázán tradici romantického eposu a jeho novodobé obnovy, tradici, kterou tehdejšímu Holanovi bezprostředně reprezentoval Puškin (Horův překlad ‚Evžena Oněgina‘ z roku 1937), Jesenin (Horův překlad ‚Anny Sněginy‘ z roku 1927 [...]).“ (Opelík 2004: 58) Z již citovaného úryvku z rozhovoru mezi Justlem a Holanem, který se konal roku 1962, plyne, že Holan považoval *Noc s Hamletem* za poému. Ještě roku 1962 Holan zařazuje své dílo k tradici ruské veršované epiky, poněvadž název poéma označoval v ruské lyrickoepické poezii první poloviny 20. století básnickou povídku ovlivněnou symbolismem: „pod názvem poéma dominuje básnická povídka v moderní ruské poezii vycházející ze symbolismu“ (Mocná, Peterka 2004: 54). K moderním ruským

¹³¹ Vladimír Justl se ve druhém oddílu své studie *Credo, quia absurdum...* zabývá Holanovými oblíbenými autory a také překladatelskou činností tohoto básníka. Připomíná, jak velký význam měl pro Holanovo směřování Horův překlad *Evžena Oněgina*, jehož vznikání byl svědkem: „okouzli ho překlad Eugena Oněgina od jeho přítele-básníka Josefa Hory, který mu ho čítal v době, kdy na něm pracoval – vyšel roku 1937“ (Justl 2010: 145).

poémám patří Jeseninova *Anna Sněgina* a dále například *Pohádka o černém prstenu* od Anny Achmatovové, jejíž krutý osud v Sovětském svazu Holana zasáhl.

Vazby Holanovy poezie k epice umocnily jeho pracovní zkušenosti, poněvadž se na začátku čtyřicátých měl stát redaktorem nerealizované edice světové epické poezie nakladatelství Melantrich,¹³² a prohloubila je jeho překladatelská činnost. Příklon k epice ve druhé polovině třicátých let neproměnil pouze jeho vlastní tvorbu, ale také předurčil výběr děl, která se Holan rozhodl přeložit. Jestliže ve třicátých letech překládal Holan pouze lyrickou poezii, v letech čtyřicátých se zaměřil na překlad epických děl. „Zatímco v třicátých letech se Holan věnoval výhradně překládání lyrické poezie (knižně mu vycházely jen soubory z Rilka: ‚Růže, Okna‘, 1937, ‚Slavení‘, 1937, ‚Sad‘, 1939), teď došlo ke změně.“ (Opelík 2004: 59). Holan se od čtyřicátých let soustředil na překládání epických děl a většinu z nich tvořily básnické povídky. Ve stejné době začal psát své *Příběhy*. Jeho tvůrčí a překladatelská činnost se prolínaly. Nejprve přeložil roku 1939 Góngorovu *Báji o Ákidu a Galatei*, již zahájil nové zaměření svých překladů. K básnickým povídkám, které přeložil Holan, patří Lermontovův *Novic* z roku 1940, Nizámího *Píseň o věčné touze* a *Učená princezna*, jež byly vydány roku 1943; některé významné básnické povídky Holan sice přeložil na konci čtyřicátých let, ale vydat se je podařilo až v letech padesátých, nebo dokonce až v sedmdesátých letech. Jsou jimi Šłowackého *Otec morem nakažených z El-Arish* vydaný roku 1953 a Wordsworthův *Michael* publikovaný roku 1972. Holan přeložil také básnickou povídku *Albigenští* od Lenaua a *Abulala a Maarri* od Isahájákma. Překlad *Novice* pro něj znamenal kladné setkání s oblíbeným autorem, jehož si cenil pro jeho filozofický ponor a schopnost gnómického vyjadřování, naopak překlad básnické povídky od Šłowackého pro něj představoval vysilující činnost, jelikož jej zraňoval tragický příběh, který se v tomto díle odvíjí.¹³³ Ke svému překladu Lermontovova *Novice* a Šłowackého *Otec morem nakažených v El-Arish* se vyjádřil roku 1961

¹³² Opelík napsal, že nakladatelství Melantrich zaznamenalo Holanův zájem o epiku, a proto jej chtělo učinit svým redaktorem. Holan začal o vhodných dílech pro edici světové epické poezie uvažovat již roku 1941, avšak ani jedno dílo se nepodařilo publikovat: „Pro tuto Holanovu zjevně epickou specializaci si ho dokonce přední pražské nakladatelství Melantrich vyhlédlo za redaktora zamýšlené edice světové epické poezie; Holan údajně začal tituly a překladatele pro tuto knižnici vyhledávat už roku 1941, ale vydavatelský záměr se nakonec neuskutečnil.“ (Opelík 2004: 59).

¹³³ V básnické povídce *Otec morem nakažených v El-Arish* se odehrává příběh o arabském lékaři, kterému zemře jeho žena a sedm dětí.

v jednom z rozhovorů vedených Justlem: „Víte, [Lermontov] to je básník, stručný, hutný; vyjádří jednou větou to, nač jiní vyplývají celý odstavec. Novice jsem překládal rád. Vzpomínám si, jak mi kdysi přítel Petr Bogatyřov doslova tlumočil text. Co milých hodin jsme strávili nad touto hlubokou a tak hudební poezií, kde verše jen zpívají! – Někdy se člověk dlouho rozmýšlí, než se do něčeho pustí. Tak to bylo se Šłowackým (totiž s poémou Otec morem nakažených v El-Arish, doplňujeme my). Báľ jsem se toho. Znáte obsah, víte, jak je to úděsná věc, tolik obětí, tolik smutku. Ale pak se mi s profesorem Matoušem dobře spolupracovalo.“ (Holan 1988a: 394).

Rozmach útvarů veršované epiky vrcholí v české poezii ve čtyřicátých letech a básníkem, který má na něm v tomto období nejen svou veršovanou epikou, ale také svými překlady, nebývalý podíl, je Holan. *Příběhy*, které Holan začal psát na konci čtyřicátých let a jež dále vytvářel v padesátých letech, podle Justlova názoru „rehabilitují epickou poezii, která měla své velké autory v 19. století (Erben, Čech, Vrchlický, Zeyer)“ (Justl 2010: 46).

Šaldova výzva adresovaná českým básníkům, aby se věnovali epické poezii, byla skutečně prozíravá. Druhá polovina třicátých let a období let čtyřicátých umožňovaly opětovný příklon básníků k epické poezii, poněvadž tato doba sama se vyznačovala epičností. Politická a společenská krize způsobená důsledky světové hospodářské krize, jež podpořila rozvoj krajních levicových a pravicových ideologií a vytvořila podmínky pro vznik druhého celosvětového konfliktu, zasáhla do tvůrčího vývoje autorů lyriky, protože připoutala jejich pozornost k dobovému společenskému dění, jímž začal být ohrožován též český národ. Pro české básníky se stala určujícími léta 1938 a 1939, kdy nacistické Německo narušilo svébytnost českého území. Jiří Opelík se domnívá, že „dějinné události 1938-1939 nastolily i pro lyrika obecně epickou situaci“ (Opelík 2004: 55). Záříjová mnichovská dohoda z roku 1938, nacistická okupace uskutečněná 15. března 1939 a o den později vyhlášený protektorát Čechy a Morava okamžitě vyvolaly epickou reakci Vladimíra Holana, do těchto let převážně lyrického básníka, jenž se ale již v převážně lyrické básnické sbírce *Kameni, přicházíš...*, vydané roku 1937, věnoval aktuálním událostem v básních, jež sám nazýval služebné, protože v nich byla jeho poezie dějinami vytrhávána ze zkoumání duchovní podstaty stavů a dějů. Blížící se druhá světová válka ovlivňuje Holanovu poezii například v básních bezprostředně

reagujících na události ze španělské občanské války. Patří k nim báseň *Španělským dělníkům*, jež vznikla pouze v odstupu několika dnů od zahájení tohoto konfliktu, či *Madrid*, která „vznikla v lednu 1937, tedy po odražení Frankovy první ofenzivy proti hlavnímu městu“ (Opelík 2004: 24).

Počátek Holanovy epické či lyrickoepické poezie proto Opelík spatřuje ve druhé polovině třicátých let. Za první Holanovo dílo, v němž se prosazuje vlivem dějinné situace epika, považuje cyklus devíti básní *Září 1938*,¹³⁴ jímž básník reagoval na mnichovskou dohodu, která byla podepsána v noci z 29. na 30. září. Jednotlivé básně cyklu jsou podle mínění Opelíka provázány příběhem, který „se odehrává na domácí půdě v tzv. mobilizačním týdnu (23. – 30. 9. 1938)“ (Opelík 2004: 34). K Holanovým dílům, v nichž se odráží události spjaté s mnichovskou smlouvou a jejími důsledky, náleží též *Zpěv tříkrálový*, který Opelík pokládá za významný předěl v Holanově tvorbě, protože je předstupněm Holanových básnických povídek napsaných v průběhu druhé světové války. V této básnické skladbě začíná vyvstávat samostatná linie příběhu: „[...] vývojový význam této skladby by byl pro Holanovu poezii značný, začalo v ní, popřípadě krystalizovalo v ní leccos, na čem pak byly postaveny Holanovy slavné básnické povídky vzniklé za války: posílení epického živlu, oddělení základního příběhu od pásma lyrického subjektu, virtuozita formy, především strofické výstavby“ (Opelík 2004: 36–37). Dějinný impuls vnesl do Holanovy tvorby dějovost, která posléze zůstala její určující součástí v lyrickoepických skladbách psaných v období válečném i poválečném.

Veršovaná lyrickoepická díla z období okupace a z období poválečného se od sebe v mnohém liší. Za války Holan napsal básnické povídky *První testament*, *Terežka Planetová* a *Cesta mraku*. Nejvíce lyrickoepické básni odpovídá *Terežka Planetová* a *Cesta mraku*. V *Prvním testamentu* dle Červenkova názoru teprve

¹³⁴ Vladimír Justl zastává jiný názor. Počátek epiky v Holanově poezii klade do druhé poloviny dvacátých let. Domnívá se, že tendence k epice je v Holanově poezii přítomná již od rané fáze jeho tvorby. Prvky dějovosti nalézá v první verzi Holanovy druhé básnické sbírky *Triumf smrti*, od jejíž epičnosti se podle něj odvíjí jeho další lyrickoepické básně. „Myslím, že skladby *Triumfu smrti* (včetně *Písně o ztrátě, rozkoši a smrti* a cyklické básně *Máj 1927* z prvního vydání knihy) průkazně dosvědčují, že základ Holanovy epiky je už v tvorbě z let 1927-1928, tedy na samém počátku umělcovy tvůrčí dráhy.“ (Justl 2010: 71) Holanovy básnické skladby z druhé poloviny dvacátých let, obsahující epické prvky, také mohly být ovlivněny ruskou epikou přeloženou Josefem Horou. Poemu *Anna Sněgina* přeložil Josef Hora už v roce 1927.

dochází k vydělování postav, časoprostoru a příběhu z „anonymity a motivy, dříve pospojované podle zásad lyriky volného proudu představ, se sjednocují v rozsáhlejší obrazně-předmětné komplexy“ (Červenka 1991: 108). Metrum a verš těchto básnických povídek jsou ovlivněny ruskou veršovanou epikou z období romantismu, kterou do české poezie třicátých let uvedl Josef Hora svým překladem *Evžena Oněgina* i vlastními díly. Všechna tři díla jsou psána po vzoru *Evžena Oněgina* v pravidelném metru čtyřstopého jambu a veršové i strofické členění dodržuje výstavbu tzv. oněginské strofy: „*Cesta mraku se k Prvnímu testamentu a Terezce Planetové* na první pohled připojovala svým tvarem, jenž je v zásadě variantou tzv. oněginské strofy (psané v čtyřstopém jambu, čtrnáctiveršové, s pravidelným rýmovým vzorcem a b a b c c d d e f f e g g)“ (Opelík 2004: 70).

Po válce, na konci čtyřicátých let, Holan navázal na svou tvorbu lyrickoepických skladeb a začal psát *Příběhy*. Veršová a strofická výstavba se však proměnila. Holan přestal používat tvárné prostředky z žánrů romantické veršované epiky. V *Příbězích* Holan verš prozaizoval, čímž svou poezii přiblížil poetice Skupiny 42, kterou předznamenal v *Prvním testamentu* fonografickým záznamem autentické mluvy (Holý 2002: 245) znící rušnou ranní ulicí: „Veršovaná řeč dostává citelnou lekci od prózy“ (Červenka 1991: 128). Tato změna se v Holanově tvorbě odehrála v průběhu války: „Během války se Holanův verš sblížil s poetikou Skupiny 42.“ (Holý 2002: 258). Červenka se domnívá, že v důsledku válečné zkušenosti nastává v Holanově tvorbě příklon ke konkretizaci a předmětnosti. Ve volném verši je „mezi předmětem a pojmenováním [...] odstraněn filtr“ (Červenka 1991: 115). Není v něm přítomno předurčení dané pravidly pravidelného metra. Veršovaná intonace je nahrazena větňou intonací, která básníkovi umožnila usilovat o „bezprostřední kontakt s předmětností“ (Červenka 1991: 115). Holan opustil stylizaci vypravěče do romantické postavy vydědění, začal se vymaňovat z poválečného nadšení pro komunistickou ideologii a svůj zájem soustředil na jev prostého lidství, které se stává základním tématem cyklu básnických portrétů *Rudoarmějci* z roku 1947, a prosazuje se v básnické sbírce *Tobě* psané téhož roku.

Tobě obsahuje politickou a žurnalistickou poezii z velké části ještě ovlivněnou ideologickým smýšlením, ale též báseň *Na dvoře polikliniky*, jež se od většiny textů této sbírky odlišuje, protože je prosta jakéhokoli ideologického podbarvení. „Propříště u Holana už žádná lidskost založená na třídních měřítkách a dělítkách, už

žádný humanismus definovaný hesly z komunistické doktríny. Pikantní na celé věci je to, že právě tak zásadní změna byla ukryta uprostřed sbírky prokomunistické novinářské poezie.“ (Opelík 2004: 96) Báseň *Na dvoře polikliniky*, která je napsána volným veršem jako jedna dlouhá věta založená na enumeraci, považuje Opelík za výchozí bod pro Holanovy *Příběhy*. V době, kdy tuto sbírku psal, začal zřejmě pracovat na *Návratu*: „Co se pak vnitřního Holanova vývoje týče, možno báseň *Na dvoře polikliniky* brát jako ideovou motivaci jeho klubajících se *Příběhů* – první z nich psal Holan přibližně v téže době, v roce 1947 nebo 1948.“ (Opelík 2004: 96 – 97).

Příběhy se nevyznačují pouze prozaizací verše, který se v nich blíží větné intonaci a vypovídá o zázračnosti všedního dne stejně jako díla autorů Skupiny 42. Napětí mezi lyrikou a epikou v Holanově díle není překonáno volným veršem připomínajícím prózu, která má blíže k epickým žánrům než k žánrům lyrickým. Jednotlivé skladby *Příběhů* se od sebe, jak dokládá Červenka, výrazně liší stupněm epičnosti. Některé texty ani nelze považovat za lyrickoepické básně, protože je v nich epická linie potlačena vzpomínáním nebo vyznáváním. Dějové prvky jsou upozadovány lyrickým řetězením motivů natolik, že děj téměř úplně mizí. Z tohoto důvodu rozlišuje Červenka texty, které lze pokládat za básnické povídky, a lyrická intermezza, jež k lyrickoepickým žánrům zařadit nelze, protože v nich převažují volné motivy, jež se nepodílí „na konstituci zobrazeného světa epiky“ (Červenka 1991: 133).

Zatímco ve válečném období jsou Holanovy lyrickoepické básně projevem epizace jeho doposud převážně lyrické poezie, jsou psány vázaným veršem a mají pravidelné metrum, od druhé poloviny čtyřicátých let je dějová linie naopak přerušována lyrizací a vázaný verš je nahrazen volným veršem, který postrádá pravidelné metrum a blíží se próze. Objevují se v něm však narážky na blankvers, nerýmovaný pětistopý jambický verš, jímž se vyznačuje tvorba Williama Shakespeara. Blankvers je podle mínění Červenky „mluvní verš“ (Červenka 1991: 115), který není typický pro lyrická díla, nýbrž představuje „rozměr klasického dramatu a epiky“ (Červenka 1991: 115). Červenka znaky blankversu nachází také v *Noci s Hamletem*.

Tendence k epickým žánrům je v Holanově básnické tvorbě nepopíratelná a zjevná. Projevovала se již v době jeho dospívání. V průběhu studia na gymnáziu se

pokoušel psát romány. Justlovi tuto informaci poskytla Holanova žena Věra, jíž se básník svěřil, že v mládí napsal sedm románů. Není možné se o tom přesvědčit, poněvadž Holan zřejmě všechny zničil. Ve svědectví Holanovy ženy se zachoval pouze název jednoho z nich, který zněl *Měsíce pod zelenou sklenicí*. „Holan se několikrát přiznal, že za gymnaziálních studií psal romány, které zničil (své ženě řekl, že jich bylo sedm; jeden se prý jmenoval *Měsíce pod zelenou sklenicí*).“ (Holan 1988b: 332) Tehdy Holan pravděpodobně zjistil, že mu nevyhovuje rozsáhlá prozaická epika, protože se již o vytvoření románu nikdy nepokusil. V posledním ročníku gymnázia napsal Holan drama *Tóma Surin*, které bylo určeno amatérskému uskupení studentů. O svém jediném dramatu, které vytvořil, Holan řekl: „V oktávě jsem napsal hru *Tóma Surin*, hráli ji studenti v Měšťanské besedě.“ (Holan 1988b: 332). Ačkoli tento dramatický text není dohledatelný, jeho existence je potvrzena v Holanově korespondenci. 22. května 1968 obdržel Holan blahopřejný dopis k získání titulu národní umělec od svého spolužáka ze základní školy Jana Fencla, jenž ztvárnil hlavní postavu v Holanově hře: „Národnímu umělci mnoho zdaru a zdraví přeje prvý a asi poslední představitel Toma Surina, neblahé paměti Honza Fencel.“ (Holan 1988b: 332). Toto drama bylo v Holanově tvorbě ojedinělým tvůrčím počinem. Není známo, že by se Holan někdy později vyslovil o záměru napsat jiný dramatický text.

4.4.2 Spolupráce s divadlem Emila Františka Buriana

Holanova zkušenost s dramatickým útvarem se omezuje na spolupráci s experimentálním divadlem Emila Františka Buriana D-40 založeným v době nacistické okupace. Přestože je to zkušenost jediná a trvala pouze dva roky, nepozbývá významu pro vývoj Holanovy poezie, protože se projevuje v *Terezce Planetové*, lyrickoepické básni napsané v době protektorátu. Holan se od roku 1939 do roku 1940 stal vedoucím redaktorem časopisu *Program D*, jež byl vydáván E. F. Burianem a jeho spolupracovníky. Pod Holanovým vedením bylo publikováno deset čísel tohoto časopisu, který Holan koncipoval jako vysoce kvalitní periodikum odrážející vývoj soudobého umění: „Holanovi šlo při redigování *Programu D* o vytvoření náročné umělecké revue. Kromě čísel, která připravil, to ukazují i dochované dopisy řady básníků a překladatelů, hudebníků a malířů, publicistů a vědců, kteří reagovali na jeho žádost o příspěvek do *Programu D*: K. Biebl, I.

Blatný, K. Bochořák, F. Halas [...]“ (Holan 1988b: 369–370). Holan z tohoto svého zaměstnání z vlastního rozhodnutí odešel, jelikož, přestože byla oceňována umělecká kvalita časopisu, čelil kritice, že se Program D oddaluje účelům divadla a odcizuje se čtenářům z lidových vrstev, pro něž byl původně určen. Jiřímu Ortenovi o tom v dopisu z 9. listopadu 1940 napsal: „hned v září jsem složil redaktorství Programu. Nešlo to tam. A oni si otiskují kdeco a vše, co jsem tam nechal“ (Holan 1988b: 369).

Holanovo působení v D-40 nespočívalo jen v redigování časopisu Program D. Básník se také přímo podílel na přípravě inscenace tragédie *Alladina a Palomid* od představitele symbolistního dramatu Maurice Maeterlincka. Tato hra měla být uvedena v sezóně 1940, avšak premiéra se neuskutečnila. Roku 1939 přijal Holan úkol napsat doprovodné básně k Maeterlinckově tragédii, které měly doplňovat její dění a osvětlovat jej divákům. Verše, které obsahovaly výklad symbolistní hry a jež komentovaly její dění, svou funkcí odpovídaly buď chóru z antických dramát, či scénickým poznámkám, vedlejšímu textu dramatu, který se z chóru vyvinul a nahradil jej. Byly psány pro postavu Hlasatele, jenž by diváky doprovázel při sledování dramatu a promlouval by k nim vždy před začátkem a po skončení dějství. Tyto básně Holan roku 1941 doplnil a vytvořil z nich cyklus básní nazvaný příznačně *Chór*. Holan tento cyklus básní považoval za tzv. příležitostné dílo, zřejmě proto, že původní verše si u Holana objednalo divadlo D-40: „Přívlastkem ‚příležitostný‘ sám Holan charakterizoval do té doby jen svůj cyklus *Chór* (1941), který vznikl doplněním a scelením básní napsaných pro provedení hry M. Maeterlincka ‚Alladina a Palomid‘ v Burianově D-40.“ (Opelík 2004: 94). Pro tento svůj příležitostný charakter byl *Chór* zařazen do šestého svazku *Spisů* nazvaného *Dokumenty*, který obsahuje například *Odpověď Francii, Září 1938*, nebo cyklus básní *Tobě*. Názvem *Chór* Holan vyjádřil podstatu básnických textů, které v roce 1939 pro divadlo napsal. Třebaže na konci třicátých let Holan neuvažoval o vytvoření dramatického textu, příležitostný požadavek dramaturgie D-40 jej přivedl k tvorbě scénických poznámek, k psaní doprovodného textu k dramatu.

Roku 1942 pracoval Holan na básnické povídce *Tereška Planetová*, v níž se jeho zkušenost s dramatickým tvarem projevila a ve které tato zkušenost splýnula s návazností na ruskou veršovanou epiku 19. století, aktualizovanou v kontextu české literatury Josefem Horou, a s fascinací lidovou poezií a folklorní hudbou.

Holan zasadil do struktury *Terezky Planetové* chórový zpěv pozastavující lékařovo vyprávění o milostném vytržení. Úryvek písně má v *Terezce Planetové* stejnou funkci jako erotická píseň ve veršovaném románu *Evžen Oněgin*. „Zde ho k tomu vybídla jednak sama janáčkovská inspirace příběhu (adopce lidové písně patřila k základním rysům Janáčkova hudebního stylu), jednak puškinská inspirace kompoziční: s aluzí na onu partii ‚Evžena Oněgina‘, v níž je Tat’ánino rozechvění, způsobené přítomností milovaného muže, přerušeno erotickou ‚Písní děvčat‘, pozdržel Holan scénu vypravěčova milostného uchvácení Terezkou vsuvkou erotického chórového (ale též sólového) zpěvu.“ (Opelík 2004: 69) Na počátku vývoje antického dramatu, před postupným vydělováním herců ze sboru, byly všechny hry zpívané. Zpěv příběhu náležel vedoucímu sboru. Chór pěvecky přednášel refrén. Drama mělo ve svých prvopočátcích kompozici, která je vlastní také lyrickým písním.

Verše napodobující lidovou píseň v *Terezce Planetové* jsou sice lyrické, ale současně jsou dialogizovány, poněvadž jejich prostřednictvím spolu rozmlouvají o své touze dívka a chlapec, jenž tento zpívaný dialog zahajuje. Jejich komunikace je členěna vypravěčským komentářem, jehož funkce se přibližuje určení scénických poznámek, obdobně jako je tomu v Bergmanových filmových povídkách. Text písně je od vypravěčského komentáře, který informuje čtenáře o emocionálním zabarvení zpěvu obou postav, odlišen kurzívou.¹³⁵ Tento rozhovor dvou postav je ukončen sborovou písní obsahující zamítavou odpověď na chlapcovo roztoužené tázání po tom, zda bude jeho milostný cit opětován. V závěrečné písni promlouvá nadosobní sborový hlas, který vypravěč ztotožňuje s věčnou cykličností přírody a ježž je proto třeba vnímat jako upomínku na chór antického dramatu, v němž sbor zastupoval a reprezentoval osudovost předurčující životy postav: „Svou odpovědí všechny ovál / sám chór a věčný zeměvzrůst: *Je srdce tvoje / na černej kámen lom. / Snad milá prahne / mít pomník a mít strom.*“ (Holan 1975: 77).

¹³⁵ Lékařovo vyprávění příběhu o nešťastné lásce k Terezce je přerušeno popisem zpívaného dialogu mezi chlapcem a dívkou: „Pak oko vzalo konec lůny / na novou krev a nové struny, / do kterých sáhl jistý hoch / a rozlaholil čirý závan / ne víc, než směl, ne víc, než moh: / *Třásl jsem tebou maličká, / jak vánky když se vzdují. / Nespadla jablíčka, / jen se pohupují... // Hned nato, studem přivolán, / ozval se soprán dívčích úst: To nejsou jablíčka, / je to jen jemnička, / svatební vonička / pro mého Tonička... // Vždy na svém koníčku, / jen za zvuk troničku, / sám přímý, Toničku, / toužíš mít kloničku... // A chlapec zmaten navazoval: Toužil jsem, netoužím, / trápíš mě, dobře vím, / neznám však, nepovím, / co je to srdce...“ (Holan 1975: 76–77).*

Divadlo Emila Františka Buriana, které vzniklo roku 1934, bylo experimentální divadelní scénou, jež se vyznačovala spojováním literárních druhů do jednoho uměleckého tvaru. Chór antických dramát se v jistém smyslu navracel v Burianově využití voicebandu, což byl vícehlasý sbor, který interpretoval umělecké texty náležející k žánrům všech tří literárních druhů. V tomto divadle, s nímž Holan spolupracoval, se dramatický literární druh sblížoval s lyrickými i epickými žánry, protože zde byla často dramatinována epická či lyrická díla. „Tendence k oslabování nezastupitelnosti dramatu je zřejmá ze soudobého zájmu o **dramatizaci** významných románů světové literatury [...], či dokonce básnických děl (dramatizace Máchova *Máje* v ‚Děčku‘), schopnou nahradit v moderním divadelním provozu původní dramatická díla (v souvislosti s tím docházelo k stírání druhových rozdílů mezi dramatem, lyrikou a epikou).“ (Mocná, Peterka 2004: 130) Stejně jako byl v divadle „D“ dramatinován Máchův *Máj*, byla ve Viole převedena do dramatické podoby také Holanova báseň *Noc s Hamletem*.

Drama podléhá ve 20. století od meziválečného avantgardního období lyrizaci a epizaci. Z absolutního dramatu dodržujícího pravidla Aristotelovy *Poetiky* se drama od konce 19. století proměňuje v otevřenou dramatickou formu vyznačující se přestupováním kritérií dramatických děl, jež byla popsána Aristotelem. Pevně daná a celistvá struktura dramatu, v němž se odvíjí „vypjatý děj postavený na dramatickém konfliktu“ (Mocná, Peterka 2004: 124), směřující k závěrečnému momentu zušlechťující katarze, ustupuje prolínání literárních druhů a žánrovému synkretismu, které způsobují, že se z uspořádané dramatické kompozice stává „nepravidelná, ze zdánlivě samostatných částí složená stavba lyrizace (monologičnost) či epizace (románová výpravnost)“ (Mocná, Peterka 2004: 124), v níž se objevuje „nadvláda řeči nad jednáním, banalizace a implicitnost konfliktu aj.“ (Mocná, Peterka 2004: 124). Drama je v poválečném experimentálním období především lyrizováno, poněvadž „dochází k výraznému rozvolnění dramatického tvaru a k přesunu těžiště výpovědi od objektivního předvedení dramatického konfliktu k emotivnímu a přímočarému vyjádření autorova postoje ke světu po vzoru lyriky“ (Mocná, Peterka 2004: 130).

Tendence k narušování druhové čistoty dramatu, jež se projevuje upořádáním děje a explicitního dramatického konfliktu, se začala prosazovat již na přelomu 19. a 20. století, kdy odeznívá realismus a kdy nastupují modernistické

umělecké směry, na něž v první polovině 20. století navazují avantgardní umělecké programy. Proměňování realistických dramát v lyrické dramatické útvary postrádající rozvinutý děj, v nichž postavy více hovoří, než jednají, se odehrálo již v tvorbě Antona Pavloviče Čechova, která je řazena jak k realismu, tak k impresionismu. „Impresionistické drama vyšlo z realismu každodenních situací, avšak důraz položilo nikoli na jejich mezní charakter, nýbrž na prožitek jejich jedinečného kouzla, spojené většinou s rodícím se milostným citem“ (Mocná, Peterka 2004: 129). Pro lyrické drama je charakteristické, že v něm „převládá slovní jednání nad dramatickou akcí“ (Mocná, Peterka 2004: 126). V symbolistních dramatech byla kompozice dramatu nejen lyrizována, ale navíc také symbolizována. Drama ovlivněné symbolismem se vyznačuje upozaděním dramatického příběhu, jež je v něm nahrazen náznakovými básnickými dialogy, které pronášejí postavy mající povahu symbolů. Dramatický konflikt, k němuž původně příběh směřoval, získal v symbolistním pojetí podobu střetu idejí: „[...] moderně pojaté symbolistní drama předvádělo v básnický náznakovém dialogu postavy jako typy obecnějších lidských vlastností a dramatické střetnutí jako konfrontaci názorových stanovisek“ (Mocná, Peterka 2004: 129). Stejná tendence je příznačná pro expresionistické drama, v němž je taktéž děj nahrazen střetáváním myšlenkových koncepcí tlumočených jednotlivými postavami. Expresionistické drama „koncipuje děj jako souboj idejí a zvýrazňuje utrpení postavy“ (Mocná, Peterka 2004: 126). Pro drama 20. století je charakteristické, že je prostoupeno lyrickými prvky.

4.4.2.1 Vliv tragédie Alladina a Palomid na Holanovu vrcholnou poezii

Holanova nejintenzivnější zkušenost s dramatem je provázána s Maeterlinckovou symbolistní tragédií *Alladina a Palomid*, kterou rozváděl vlastními scénickými poznámkami. Tato zkušenost nemohla neovlivnit jeho budoucí básně, protože se důkladně seznámil s jejich funkcí. Dotvářel dramatický text, v němž má veškeré dění symbolickou platnost a ve kterém jsou dialogy postav básnický náznakové, drama, které je současně básnickým dialogem. *Chór* obsahuje verše, které nejenže svou funkcí odpovídají scénickým poznámkám, ale lze je chápat též jako svébytný dramatický text, který doplňuje Maeterlinckovo dílo. Původní verše určené pro představení se skládaly z promluv Hlasatele a Chóru. V cyklu básní *Chór* byly doplněny replikami Diváků, kteří se Hlasatele táží, zda existuje způsob, jak

uniknout před realitou okupace: „DIVÁCI // Jsou doby bez oddychu, / kdy nenasytný čas / po marmeládě hříchů / tloustne a tloustne zas // a na dotyk má ostny... / Jak tedy opustit / svět tento nelítostný, / a přece žít, ach, žít? [...] // Je ještě chvíle množná, / kde žijem stvoření, / očarování možná, / leč nepokořeni?“ (Holan 2001: 101). Hlasatel jim nabízí své průvodcovství v básnickém světě Maeterlinckovy tragédie pro loutky, jež Diváci přijímají: „HLASATEL // [...] Jsou ještě sny, ó ano, / jsou ještě básníci, / a kouzlo zotvíráno / čeká jen na snící. // Netřeba bráti proutek / a teprve zaklínat. / Už slyším hlasy loutek... / Kdo neslyší je snad? // V zapomenutí bráno, / smí bytí dvakrát žít... / Jsou ještě hry, ó ano, / jen do tragična jít, // jít hlouběj do osudů! / Na oné cestě list / sám obraceti budu, / leč knihu *vám* je číst.“ (Holan 2001: 102).

Téma, které se v dramatu *Alladina a Palomid* objevuje, bylo Holanovi velmi blízké. Dílo je podobenstvím o vyprchávání milostného citu a o nemožnosti návratu ke ztracené intimitě. Tato tragédie s pohádkovými motivy pojednává o krásné Alladině vdané za starého krále Ablamora, která se zamiluje se do mladého prince Palomida, jehož milostný cit sice zachránil před smrtí poslední přeživší Ablamorovu dceru Astolenu, ale jenž posléze opětuje Alladininu lásku. Astolena ušlechtilé přijímá svůj úděl samoty a i přes bolest, kterou cítí, podporuje oba zamilované. Král Ablamor ovšem zešílí. Nejprve uvede Alladinu do stavu, v němž vykazuje známky smrti, posléze oba zamilované krutě ztrestá. Uzavře je do podzemních jeskyní, z nichž jsou sice osvobozeni, avšak po návratu na zemský povrch oba umírají.

Holanovy scénické poznámky k tomuto dramatu, publikované pod názvem *Chór*, obsahují básníkův výklad Maeterlinckovy tragédie a odhalují motivy, jež Holana v tomto díle nejvíce zaujaly, protože již byly součástí jeho poezie nebo se jí později měly stát. S Holanovou poezií koresponduje zaprvé platónská inspirace *Alladiny a Palomida*, jíž vévodí motivy jeskyně, světla a propasti, a zadruhé ozvěna antického mýtu o sestupu Orfeje do podsvětí pro zesnulou Eurydiku, kterou se mu málem podařilo opět přivést mezi živé, avšak protože ze zvědavosti porušil příkaz neotočit se, navždy ji ztratil. Platónská inspirace a narážky na mýtus o Orfeovi vykonávajícím sestup do záhrobní říše jsou v tragédii nedílně spjaty. Pod Ablamorovým palácem se nacházejí čtyři podzemní jeskyně, kam je za trest uvržen zamilovaný pár. Alladina a Palomid na sebe zapomínají, jejich oči jsou zavázány

páskou se zlatými dráty a nemohou se hýbat, protože jim Ablamor nechal svázat ruce. Podaří se jim však rozplést provazy a rozpomínají se na svou lásku. Zjišťují, že stojí na vrcholu skály, pod níž se nachází propast plná vody, kterou ztotožňují s nebem. V temnotě jeskyně panuje „nadpřirozené světlo“ (Maeterlinck 1962: 58), jehož zdrojem jsou odlesky vodní hladiny v propasti, které jim umožňují spatřit zázračně krásné výjevy, jimž se nerovná nic, co předtím spatřili v přírodě. Tyto skutečnosti pro ně nabývají nadpozemské či duchovní hodnoty a symbolizují jejich prohlubující se vzájemný milostný vztah, jeho neporušitelnost a nevyčerpatelnou bohatost: „PALOMIDES: Vypadá to, jako by se nebe vtilo až sem... / ALADINA: Je plna nehybných a zvláštních květů... / PALOMIDES: Vidíš největší z nich, jež se rozvíjí před ostatními? Zdá se, že žije rytmickým životem... A voda... Je to voda? Zdá se krásnější a čistší a modřejší než všechny vody země... / ALADINA: Neodvážuji se dále na ni pohlížet... / PALOMIDES: Pohled, všechno kolem nás se osvětluje... Světlo se již neodvážuje váhat a my se objímáme v předsíních nebe... Vidíš klenoty kleneb, opojené životem, jež se snad na nás usmívají; a tisíce a tisíce žhoucích modrých růží, jež se pnou po pilířích?“ (Maeterlinck 1962: 59).

Prožitek radosti a blízkosti naruší jejich osvoboditelé odstraněním části skály, které jeskyně otevře průniku denního světla, jež jim odhalí její pravou a neiluzivní podobu a zažene je do propasti, z níž jsou potom zachráněni: „*Ticho; pak se utrhne kámen v nejbližší části klenby; a paprsek denního světla vnikne do podzemí.* / ALADINA: Ach! / PALOMIDES: To je jiné světlo... / *Nehybně a úzkostlivě pozorují, jak se další kameny v nesnesitelném jasu zvolna uvolňují a jeden po druhém vypadávají, zatímco světlo, vnikající dovnitř nezadržitelným proudem, odhaluje jim postupně smutek podzemí, které pokládali za obdivuhodné. Čarovné jezero stává se kalným a příšerným. Klenoty kolem nich pohasnou a žhavé růže se objeví jako špína a rozložené odpadky, kterými byly. Konečně se zřítí do jeskyně celá skalní stěna. Vniká oslňující sluneční svit. [...] Ustupují dál před záplavou světla nebo nebezpečí, až ztratí půdu pod nohama a zmizí za skálou, která vyčnívá nad podzemní a nyní temnou vodou.*“ (Maeterlinck 1962: 59–60).

Duchovní světlo ukazující jim v temnotě podzemí sílu jejich lásky ustoupilo světlu poznání reálného dne. V paláci, z něhož Ablamor uprchl, se Alladina a Palomid léčí v oddělených pokojích ze svých zranění a vedou spolu dialog o negativních důsledcích světla poznání na jejich lásku, protože se stalo příčinou

vzájemného odcizení, poté oba umírají. Jejich smrt je symbolem zániku milostného souznění. V závěru dramatu již nejsou před promluvami Alladiny a Palomida prefixy, jež je předtím označovaly jménem. Před jejich replikami se nyní nachází prefix Hlas Aladinin a Hlas Palomidův. Tato změna značí jejich odcizení a představuje signál pro režiséra, aby byli představitelé těchto postav v závěru inscenace skryti zrakům diváků. „HLAS ALADININ: Palomide, jsi to ty? / HLAS PALOMIDŮV: Aladino, kde jsi? [...] / HLAS ALADININ: Zdá se, že tvůj hlas ztratil veškerou naději... / HLAS PALOMIDŮV: Zdá se, že tvůj hlas prošel smrtí... [...] / Myslíš na něco, co mi neříkáš... / HLAS ALADININ: To nebyly klenoty... / HLAS PALOMIDŮV: A květy nebyly skutečné...“ (Maeterlinck 1962: 63–64).

V *Alladině a Palomidovi* se příběh o Orfeovi a Eurydice odráží v motivu sestupu do podsvětí a výstupu z něj. Mýtus o Orfeovi a Eurydice z Ovidiových *Proměn* ukazuje nemožnost návratu mrtvé bytosti z podsvětí, v Maeterlinckově hře tento příběh získává symbolickou povahu a naznačuje nereálnost lidského přání zachovat si věčnou lásku. Aladina a Palomid se shledávají v podsvětních jeskyních a, přestože překonají smrt a navracejí se živí zpět, jejich lásku se již obnovit nepodaří. Takový interpretační postoj zaujal vůči vyznění závěru *Alladiny a Palomida* Holan v *Chóru*, v němž vyústění tohoto milostného příběhu shrnul ve verších vyjadřujících naprostou marnost jakýchkoli pokusů o znovuvzkříšení milostného citu, který začal zanikat: „Ve vosku pomíjení / pracujem zas a zas. / A přec jen to, co není, / pochopí Boha snáz. // Tak láska též se brání / žít, žítí sebe zpět... / Kdo uzřel nevznikání, / nechce už vidět svět.“ (Holan 2001: 113). Tento námět zpracoval Holan již v básnické skladbě *Zmizelá katedrála* ze sbírky *Triumf smrti*, kterou napsal již ve druhé polovině dvacátých let. Téma nemožného návratu se objevuje také v Holanově uchopení antického mýtu o Orfeovi a Eurydice, jak jej přetvořil v *Noci s Hamletem*, v níž se v jistém ohledu opakuje situace odehrávající se v *Alladině a Palomidovi*. Dva zamilovaní lidé překonají smrt, avšak přesto nedospívají k souladu.

Mýtus o pokusu Orfea vrátit Eurydiku životu či motiv sestupu a výstupu, který z něj vychází, je v Holanově tvorbě přítomen již od rané fáze jeho tvorby. Na jeho přítomnost v *Oblouku* z roku 1934 upozorňuje Jiří Opelík. V básni nazvané *Planoucí uhel* nachází předzvěst Holanovy aktualizace tohoto antického mýtu v dramatickém dialogu mezi Orfeem a Eurydikou z *Noci s Hamletem*: „Mýtus o ženě

pěvce Orfea Eurydice rýsuje se v pozadí poslední sloky básně *Planoucí uhel*; poprvé se tak, jakkoli nepřímou, objevila v Holanově poezii bytost, již básník později přidělil převýznamnou roli v *Noci s Hamletem*, ba zdá se dokonce, že už zde bleskla Holanovi idea (v *Noci s Hamletem* pak skutečně realizovaná) o Eurydičině návratu z podsvětí na svět: *Vzdálen o jemnost, blíž chladnoucí vlohou zpřítomnění / náš duch jen k rouchům bájí hledá nahý styk. / Odstiňuje se tak, že stínu náleží a v podsvětí se mění! / Lstí jakých slov, ohlédnutím – se vrátí na jazyk?*“ (Opelík 2004: 19). Tento antický mýtus zůstal natrvalo součástí Holanovy tvorby. Ve sbírce *Bolest*, která vznikala paralelně se skladbou *Noc s Hamletem*, se mytické motivy sestupu a výstupu, patřící k antickému příběhu o Orfeovi, objevují v básni *Setkání ve zdviži* zdůrazňující neopakovatelnost a nenávratnost uplynulého okamžiku milostného souladu: „V pátém patře vystoupila a já, který jel dál, / jsem pochopil, / že už ji nikdy nespátím, / že je to setkání jednou provždy a už nikdy víc, / že i kdybych šel za ní, šel bych za ní jako mrtvý, / a že i kdyby se ona vrátila ke mně, / vrátila by se už leda z onoho světa.“ (Holan 2000b: 129).

Holanovo působení v divadle D39-40 na přelomu třicátých a čtyřicátých let ovlivnilo vrcholnou fázi jeho tvorby. Vliv tragédie *Alladina a Palomid* a její příprava pro představení se projevuje jak ve sbírce *Bolest*, tak ve skladbě *Noc s Hamletem*. Mezi dramatem *Alladina a Palomid* a *Bolestí* i *Noci s Hamletem* lze vysledovat zřetelné intertextuální vazby. Rozhovor mezi Alladinou a Palomidem v podzemní jeskyni ve chvíli, kdy se opět poznávají a doufají ve znovuzkříšení svého vztahu, obsahuje jednak aluzi na mýtus o Orfeovi a Eurydice v podobě motivu ohlédnutí, jednak platónský motiv jeskyně a světla: „PALOMIDES : Zdálo by se, že tvá radost padla na mé rty jako dítě na práh domu... Neotáčej se... Bojím se, abys neuprchla[,] a bojím se, že sním... / ALADINA: Ale kde jsme? / PALOMIDES: Jsme v jeskyních, které jsem nikdy nespátřil... Nezdá se ti, že světla přibývá? – Když jsem otevřel oči, nic jsem nerozeznával, a nyní se vše zvolna objevuje.“ (Maeterlinck 1962: 57). Do sbírky *Bolest* náleží báseň *Jeskyně slov*, v níž se lyrický subjekt vyslovuje o básnické tvorbě. Celá báseň je založena na motivech Platónova podobenství o jeskyni. V poslední sloce je parafrázováno Palomidovo přirovnání radosti k dítěti, které je položeno na práh domu. Holan ve své básni dítě položil ke vstupu do jeskyně a i v jeho básni je metaforou neočekávané radosti, která v závěru básně působí jako katarze: „Jeskyně slov! Jen skutečný básník / se

vrací z jejího mlčení, / aby, už stár, našel plačící dítě, / odložené světem na její práh...“ (Holan 2000b: 113).

Ve svých scénických komentářích k *Alladině a Palomidovi*, které je možno považovat za výklad tohoto symbolistního dramatu, klade Holan důraz na téma žárlivosti. Jejím ztělesněním je podle jeho názoru král Ablamor: „Král převrácenou duši hostí / a ježženy žárlivosti / jej rudě ženou v rudý cit. / Je Alladina vším tím vinna? Ne! Černou křídou do komína / on píše jméno Palomid!“ (Holan 2001: 105). O žárlivosti pojednávají také mnohé básně *Bolesti* a představuje určující téma též v *Noci s Hamletem*, jelikož žárlivostí je ovládán samotný Hamlet získávající v Holanově uchopení vlastnosti další Shakespearovy významné postavy, Othella. V promluvě Chóru je Alladina představena jako panna, která je současně pro svou nevěrnost považována za následnici biblické Evy: „A ona, plod i ruka Evy, / očarována jeho zjevy, / vědoucí tiše z panenství / a nevědoucí právě pro ně, / tuší a šeptá monotónně: / Smrt: to jsem já. A nesmrt: vy.“ (Holan 2001: 107). Holanovo uchopení dramatického Maeterlinckova se shoduje s tím, jak jsou pojímány ženské postavy v *Noci s Hamletem*, kde jsou taktéž pro svou nestálost přirovnány k Evě ze Starého zákona, která se nechává svést hadem k hříchu.

Celý rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou v *Noci s Hamletem* je dramatickým dialogem ovlivněným symbolistním dramatem, které svou náznakovostí přibližuje dramatický rozhovor básnickému dialogu: „ORFEUS: Jen jako v zrcadle... Ach, mluv, mluv! / Neboť poznávám, že jsi zase na této zemi... / EURYDIKA: Opravdu! Pojistky praskají... Vidím / sluneční paprsek, který vyznamenává / tvou škaredou jizvu na levé tváři tak, / že ji musím políbit... Není někdo za námi?... / ORFEUS: Všechno, co jsi zde opustila... / A je tam i zvědavost, předkloněná jako soška / na prchlivém chladiči auta...[...]" (Holan 2004b: 37–38). Rozmluva mezi Orfeem a Eurydikou vykazuje mnohé shody s rozhovory mezi Alladinou a Palomidem, které vyplývají z totožné komunikační situace, v níž se oba páry, Alladina a Palomid i Orfeus a Eurydika, ocitají. Je to okamžik znovushledání, v němž se žena a muž pokoušejí znovu oživit minulé city, aby mohl jejich milostný vztah pokračovat v budoucnu.¹³⁶ V obou dialozích muž osvětluje své partnerce situaci, v níž se

¹³⁶ Shody mezi rozhovorem, který vede Alladina s Palomidem a Eurydika s Orfeem, jsou mnohé a některé verše *Noci s Hamletem* téměř parafrázuje Maeterlinckovo drama, z něž se zdá tato báseň vycházet. Alladina pokládá Palomidovi obdobné otázky jako Eurydika Orfeovi: „ALADINA: Jak

nacházejí, a v reakcích na její otázky ji zasvěcuje do znovunabytého života. Oba rozhovory spojuje také téma prvního líbání po chvíli opětovného sblížení.¹³⁷ V obou dílech postavy podstupují výstup z podsvětí, který v *Alladině a Palomidovi* symbolizuje překonání smrti a rovněž v *Noci s Hamletem* znamená její porážku.¹³⁸ Ovšem jak vztah Alladiny a Palomida, tak lásku mezi Orfeem a Eurydikou překročení smrti nespasí. Alladina a Palomid v závěru dramatu umírají a závěr dialogu mezi Orfeem a Eurydikou se rozplývá v rozepři, již se snaží Orfeus utiřit ujišťováním Eurydiky o své lásce.

Není náhodné, že tvorba Vladimíra Holana zaujala režiséry lyrických a experimentálních divadelních her. Na počátku šedesátých let Holana marně žádali, aby pro ně napsal dramatický text. Neúspěšný pokus učinili Karel Kraus a Otomar Krejča, kteří roku 1965 společně s autorem lyrických dramát Josefem Topolem založili Divadlo Za Branou, a zbytečně se básníka dotazoval také režisér Alfréd Radok. „V druhé polovině šedesátých let Holana poprvé navštívil dramaturg Evžen Drmola. V lednu 1961 mu zařídil hospitalizaci ve Vojenské nemocnici ve Střešovicích, kde se Holan podrobil operaci cystického útvaru, vycházejícího ze slinivky břišní. V pooperační euforii, kdy Holan začal po šesti letech znovu psát (v tom šestiletí vznikala jen *Toskána*), navštívil básníka Evžen Drmola spolu s Alfrédem Radokem. Žádali, aby pro Městská divadla pražská napsal hru.

dlouho jsme tady? / PALOMIDES: Nic nevím... Nestaral jsem se o nic, než jsem tě slyšel...“ (Maeterlinck 1962: 58). „EURYDIKA: Jak dlouho jsem byla mrtva? / ORFEUS: Nebyl jsem právě statečný... Včera tomu bylo / půl roku. A půl / roku bylo zapotřebí, než jsem se rozhodl...“ (Holan 2004b: 36).

¹³⁷ Palomides vystupuje jako znalec hlubšího významu jejich polibků, které jsou poznamenány zkušeností blízké smrti: „ALADINA: Jak vážně mne líbáš... / PALOMIDES: Nezavírej oči, když tě tak líbám... Chci vidět polibky, jež se chvějí ve tvém srdci a všechnu rosu, která vystupuje z tvé duše... Tak se již nebudeme líbat... / ALADINA: Stále, stále!... / PALOMIDES: Ne, ne, na srdci smrti se nelíbá dvakrát... Takto jsi krásná... Poprvé tě vidím zblízka...“ (Maeterlinck 1962: 58). Orfeus také zaujímá v rozhovoru o líbání vůdčí postavení a dokáže předjímat Eurydichino jednání: „EURYDIKA: Smím tě políbit? / ORFEUS: Ještě to neuděláš, drahá!... Už dlouho / pozoruju, že jenom nasloucháš / vůkolnímu zpěvu a že jen čekáš, až některému / z těchto mistrovských ptáků selže hlas... / EURYDIKA: Osudný sobě samému, jak mi rozumíš!“ (Holan 2004b: 41–42).

¹³⁸ Je možné, že Holan dospěl k myšlence na přepracování starověkého antického mýtu o Orfeovi a Eurydice, které učinil součástí *Noci s Hamletem*, na základě důkladné četby *Alladiny a Palomida*, již musel na přelomu třicátých a čtyřicátých let vykonat, poněvadž jeho úkolem bylo doplnit k tomuto dílu komentář v podobě scénických poznámek. Zřejmě se právě drama *Alladina a Palomid*, v němž se zamilovaní lidé navracují z podsvětí, čímž symbolicky porážejí smrt, stalo zásadním impulsem pro rozvinutí vlastní verze antického příběhu o Orfeovi, v níž Orfeus úspěšně vyvádí Eurydiku z podsvětní říše.

Pochopitelně neuspěli (jeden pokus podnikla i dvojice Kraus-Krejča).“ (Justl 2010: 188)

Ačkoliv Holan žádné jiné drama kromě své dramatické prvotiny *Tóma Surin* z doby dospívání nenapsal, nelze vliv dramatu v jeho dílech, především v *Noci s Hamletem*, opomíjet, poněvadž byl po celý život oddaným čtenářem Shakespeareových dramát. Tento skrytý Shakespeareův vliv napájel metodu jeho psaní a prorůstal až k narážkám na Shakespeareovo dílo a na osobnost tohoto dramatika, která se stávala námětem jeho básní. Neovlivnila ho ale pouze Shakespeareova dramata, ale též sekundární literatura, která o tomto anglickém dramatikovi pojednává. Působení Shakespeareovy tvorby v Holanově poezii vrcholí v *Noci s Hamletem*.

4.5 Holanova četba *Knihy o Shakespearovi* a její vliv na *Noc s Hamletem*

V období okupace byla vydána rozsáhlá dvojdílná monografie českého anglisty Františky Chudoby *Kniha o Shakespearovi* věnovaná Shakespearově době, jeho životu a tvorbě. První díl byl vydán roku 1941, druhý díl roku 1943. Oba díly Holan vlastnil. Holan tuto monografii pojednávající o Shakespearovi důkladně prostudoval a Chudobovy interpretace se staly součástí jeho tvorby. Opelík pokládá vliv Holanovy četby *Knihy o Shakespearovi* za významnou nejen pro *Noc s Hamletem*. Poprvé se objevuje jedna z Chudobou nashromážděných informací v *Cestě mraku*, kterou Holan psal na jaře roku 1944, rok po vydání druhého dílu Chudobovy monografie. Opelík se domnívá, že jméno Bezgroš, které šedesátiletý kovář z *Cesty mraku* získává poté, co vše ztratí a stává se vrahem, našel Holan v Chudobově knize: „nakonec Bezgroš, jak je od tohoto okamžiku básníkem oprávněně nazýván, jednoho z podvodných karbaníků bodne, jde se udat, ztratí kromě majetku navíc i osobní svobodu. (K tomuto jménu byl Holan možná inspirován názvem díla anglického alžbětinského spisovatele Thomase Nashe *Žádost Petra Bezgroše k ďáblovi*, o němž hojně četl v shakespearovské monografii Františka Chudoby, která vyšla za války těsně předtím, než *Cestu mraku* rozepsal, a z níž později čerpal poučení i pro svou *Noc s Hamletem*.)“ (Opelík 2004: 71). Holan skutečně čerpal z *Knihy o Shakespearovi* pro verše *Noci s Hamletem*, ale také pro básně paralelně vznikající *Bolesti*.

Jedním z nejpřesvědčivějších dokladů toho, že *Kniha o Shakespearovi* byla Holanovým zdrojem myšlenek, témat a motivů, které učinil součástí *Noci s Hamletem*, je spojení slov *Love Labour Won*, jež se objevuje v Hamletově replice, v níž tato postava odmítá hovořit o své životní lásce, poněvadž nelze vrátit čas: „Už nejede žádný vlak pro *Love Labour Won*... / a nechce se mi překračovat hranice vzpomínky / ve vysokých botách veršů...“ (Holan 2004b: 55). Tento název není jen Holanovou slovní hříčkou, již by narážel na Shakespearovu komedii *Marná lásky snaha* tím, že by vytvořil název, který vyjadřuje její protiklad. Byla to pravděpodobně skutečná Shakespearova divadelní hra, která se nedochovala, o níž však existuje záznam ve spisu *Palladis Tamia* od znalce Shakespearova díla z 16. století Francise Merese, o jehož odkazu pro shakespearovské badatele Chudoba

pojednává. Holan „použil v obecném významu anglického názvu záhadné Shakespearovy hry, známé právě jen z Meresova spisu, ‚Love Labours Won‘, tj. ‚Úspěšná lásky snaha‘ (jde o pandán ke komedii ‚Love’s Labour’s Lost‘, ‚Marná lásky snaha‘)“ (Opelík 2004: 130).¹³⁹

Z Chudobova pojednání o Meresovi Holan v *Noci s Hamletem* průkazně čerpá ještě jednou a činí tak v parafrázi jeho vyjádření o povaze Shakespearových sonetů. Původní Meresův výrok o *Sonetech* uvedený v *Knize o Shakespearovi* zněl: „...his sugred Sonnets among his private friends [...]‘ (jeho cukrované – t. j. sladké – Znělky mezi jeho soukromými přáteli).“ (Chudoba 1941: 393). Autor vložil do Hamletovy promluvy „Meresův výrok o Shakespearových ‚cukrovaných znělkách““ (Opelík 2004: 130). Hamlet s Meresovým názorem polemizuje:¹⁴⁰ „Žádný sonet nemůže být cukrový, / i kdyby jej napsal Shakespeare.“ (Holan 2004b: 60). Tím však nejsou vazby *Noci s Hamletem* na *Knihu o Shakespearovi* vyčerpány.

Holan se v ní také dočetl o existenci anglické renesanční Školy noci, jejíž členové jsou zmiňováni v *Noci s Hamletem*. Školu noci vedl autor knihy o Shakespearovi, mořeplavec ve službách panenské anglické královny Alžběty I., Sir Walter Raleigh. Jeho jméno se objevuje ve verších *Noci s Hamletem* v souvislosti s jeho pirátstvím: „A někde v dějinách hnal obžerné koráby Waltera Raleigha, / aby je nakonec rozpáral [...]“ (Holan 2004b: 25). V zásadním momentu vyprávění

¹³⁹ Chudoba dospěl k přesvědčení, že Meres opravdu zaznamenal pod názvem Úspěšná lásky snaha Shakespearovu divadelní hru, jejíž znění dosud nebylo objeveno. Vyvrací názor, že by se mohlo jednat pouze o jiné označení pro komedii *Zkrocení zlé ženy*, pro niž neshledává název Úspěšná lásky snaha vyhovujícím: „Poněvadž odměnou v sázce byla ruka hubaté Kateřiny a Petruchio zde užil slova *won* (získal, vyhrál), mohli bychom i *Zkrocení* pokládat za totožné s neznámou jinak veselohrou, kterou Francis Meres v svém výčtu Shakespearových dramát nazývá *Love’s Labour’s Won* (Získaná lásky snaha). Ale kvartový tisk *Zkrocení zlé ženy* z r. 1594, čtyři léta před uveřejněním výčtu Meresova, ani zápis v Henslowově *Deníku* z téhož roku nepodporují tohoto dohadu; a název *Zkrocení* lépe přiléhá k rázu hry než záhadný titul Meresův“ (Chudoba 1943: 208–209).

¹⁴⁰ Francis Meres pojmenoval Shakespearovy *Sonety* jako cukrované či sladké, což bylo v renesanci běžné označení pro básně o lásce mající formu sonetu. Chudoba upozorňuje na to, že Shakespearovo pojetí se však lišilo například od sonetů Petrarcových, který v nich oddaně opěvoval svou Lauru. Shakespeare napsal sonety, v nichž lyrický subjekt opouští nekritičnost zamilovaného člověka a o své vyvolené je schopen napsat drsné verše. Tato Chudobova myšlenka mohla Holana zaujmout a mohla mu pomoci formovat Hamletovo přesvědčení o Shakespearových sonetech: „také jeho znělkovému věnci se dostalo od současníka [Francis Meres] názvu ‚sugred Sonnets‘ (cukrované, sladké *Znělky*), jaký byl tehdy mezi Francouzi a po nich také mezi Angličany běžný pro znělky podobného rázu; neoslavoval však milenky jako jeho vrstevníci, nýbrž domlouval svému mladému příteli, v dále naň vzpomínal, vytýkal mu zradu nebo chválil jeho tělesnou krásu a o ‚černé‘ milence se vyjadřoval drsně jako žádný z jeho předchůdců.“ (Chudoba 1941: 439).

příběhu své lásky třikrát za sebou opakuje postava Hamleta jméno druhého významného člena Školy noci, kontroverzního Shakespeara současníka a konkurenta Christophera Marlowa, který se dopustil vraždy a předčasně zemřel, jelikož byl zabit. Hamlet tohoto alžbětinského dramatika zmiňuje předtím, než se přiznává k vraždě Julie: „Ale Marlowe, / Marlowe, ten o tom něco věděl... Všechno / je jenom jednou, jenom jednou! / Ale Marlowe, ten o tom něco věděl...“ (Holan 2004b: 55). Také lyrický subjekt básně *Nerozumím z Bolesti* se s Marlowem ztotožňuje a hledá u něj porozumění: „Já například kdysi v Řecku / uvědomil jsem si svoji *smrtelnost* / jen tím, že jsem zatoužil po ženě boha... / Propili jsme to s Marlowem...“ (Holan 2000b: 226). Opelík je přesvědčen o tom, že Holan v „sympatizujících zmínkách o Marlowovi (též v básni *Nerozumím* ve sbírce *Bolest*) mířil spíše než na jeho literaturu na sám život tohoto bouřliváka a kacíře, který se dokonce zapletl do vraždy a sám nakonec vraždou zhynul.“ (Opelík 2004: 129).

Přestože se Opelík domnívá, že též „W. Raleigh nefiguruje u Holana jako literát či hlava proslulého volnomyšlenkářského kroužku Škola noci, k němuž patřil i Marlowe, nýbrž jako mořeplavec, rozuměj pirát ve státních službách a vůbec voják“ (Opelík 2004: 129–130), nelze vyvrátit, že četba o uskupení učenců a básníků Škola noci mohlo Holana oslovit a inspirovat jej k nočnímu rozhovoru s Hamletem, v jehož názvu se noc taktéž vyskytuje. Představitel Školy noci, dramatik George Chapman, s nímž Shakespeare soupeřil, napsal báseň *Stín noci*, v jejíž předmluvě „útočil na ty, kdo snadno chtějí získat vědění“ (Chudoba 1941: 436), stejně jako první verše Holanovy *Noci s Hamletem* kritizují povrchní postoj k umění. V počátečních verších *Stínu noci* opěvuje Chapman bohyni Noci, která jediná je spjata s podstatou básnické tvorby a s možnostmi skutečného poznání: „Nejbohatší koruna sladkého míru je zrobena z hvězd, nejjistějších vůdkyň slavných námořníků; žádné péro nenapíše nic věčného, neponoří-li se do vlhkosti noční.“ (Chudoba 1941: 437). Označení Škola noci muselo pro Holana oplývat poetičností, třebaže se v Chudobově monografii dozvěděl, že Shakespeare způsobem přemýšlení učenců ve Škole noci pohrdal, poněvadž Holana samotného noc celý život fascinovala a zásadní význam má rovněž v tragédii *Hamlet*, jejíž úvodní scéna se odehrává v nočním čase. Básník a Hamlet v *Noci s Hamletem* vytvářejí jistou obdobu Školy noci, poněvadž spolu jako učenci debatují o otázkách umění, života a smrti.

Škola noci byla jen jedním z dobových projevů uchvácení nočním časem. Do jejího pojmenování se koncentrovalo zaměření anglických renesančních spisovatelů na noc, jež se projevovalo v alžbětinských tragédiích, které často obsahovaly noční výstupy, a byla jím ovlivněna také scénografická úprava jeviště při inscenování. V divadle byly oceňovány především noční scény připomínající pohřební rituál, který podle mínění Hilského v renesanční Anglii nahrazoval okázalost katolické mše. Hilský se domnívá, že i renesanční tragédie v Anglii v sobě nesou pozůstatky liturgických obřadů. Metaforickým vyjádřením noci na jevišti byla černá plachta představující černotu noci a temné nebe. „Jeviště potažené černým sukem patřilo k inscenačnímu způsobu tragédií ve veřejných i soukromých divadlech. Tragédie se na jevištích alžbětinských divadel odehrávaly většinou v imaginárním ‚nočním světě‘ a noční scény (‘night pieces‘, ‘nocturnals‘) se v tragédiích těšily velké oblibě. Sama noc byla v konvenčních metaforách alžbětinských her chápána divadelně jako nebe potažené černou látkou.“ (Hilský 2015: 457) Nocí a Hamletem, jedné z nejvýznamnějších dramatických postav anglické renesance, se Holan zabývá v *Noci s Hamletem*.

Holanova četba Chudobovy monografie *Kniha o Shakespearovi* působila na básníkův výběr postav pro skladbu, kterou chtěl zasvětit dramatikovi, jehož nejvíc obdivoval. Podpořila jeho bytostný zájem o existenciální rozervanost postavy Hamleta, kterou s touto postavou sdílel, stejně jako zájem o společenskou situaci, jež ho stejně jako Hamleta obklopovala a ničila: „Je jisto, že z Shakespearových velkých postav podobal se svým vnitřním ustrojením Holanovi zlomu čtyřicátých a padesátých let právě Hamlet: ten existenciální, ale zároveň veřejný hrdina postavený před zásadní životní rozhodnutí, zhnusený dobou i světem a vůbec si ošklivící člověka, přemítající o sebevraždě a pološílený jak svou výjimečností, tak pragmatickou potřebou chvíle, noční pták a (jak se shodlo několik shakespearologů) génius.“ (Opelík 2004: 131–132). Opelík ve shodě s Holanovou motivací napsat *Noc s Hamletem*, o níž básník vypovídá v rozhovoru s Justlem z roku 1962, v němž se svěřil, že touto básní chce vzdát hold genialitě Shakespearovy tvorby, tvrdí, že „z osobního kultu geniálního umělce vedla u Holana cesta k sepsání básnické skladby *Noc s Hamletem*“ (Opelík 2004: 129). Na otázku, proč se rozhodl učinit z Hamleta hlavní postavu své básně, odpovídá Blažiček odsudkem *Noci s Hamletem*, poněvadž podle jeho názoru autorovým záměrem bylo pomocí této postavy sugerovat čtenáři

filozofickou hloubku básně, kterou v ní však podle jeho názoru nedokázal vytvořit. Holan si však nemohl pro svůj cíl uctít Shakespeara zvolit vhodnější postavu, což potvrzují Chudobovy interpretace významu postavy Hamleta v Shakespearově tvorbě, jež Holan znal z vlastní četby.

Chudoba cituje ve své monografii výrok historika Legouise, který vyslovil dotaz, zda k podstatě Hamletovy nesrozumitelné povahy pronikl sám jeho autor: „Chápal Shakespeare sám Hamleta? Hodinář sice rozumí hodinkám, které sám zhotovil, ale otec nemusí rozumět dítěti, které zplodil.“ (Chudoba 1943: 517) Shakespeare nebyl tím, kdo tuto postavu stvořil z vlastních představ nebo fantazie. Objevovala se v uměleckých textech ještě předtím, než se jejího osudu Shakespeare chopil a přetvořil jej v jeden z nejznámějších tragických příběhů, ale právě on vnesl do postavy Hamleta melancholii či zoufalství, jimiž se postava Hamleta v textech předcházejících tragédií *Hamlet* nevyznačovala.¹⁴¹ Při psaní *Noci s Hamletem* si Holan byl vědom toho, že Hamlet se ze všech mužských postav nejvíce podobá svému tvůrci a že právě jeho Shakespeare upřednostňoval před jinými svými postavami. Chudoba byl přesvědčen o tom, že pro Shakespeara byl Hamlet nejdůležitější postavou, poněvadž jej obdařil jedinečným charakterem. Hamlet podle Chudobova názoru zaujímá uvnitř Shakespearova díla výjimečné postavení: „Ale tak velké dílo umělecké, jakým je *Hamlet*, nelze odbýt ani výstředností, ani jediným vtipným nápadem. Vždyť i kdyby nám všechno ostatní bylo nejasné, jedna věc je docela patrná: Shakespeare měl k Hamletovi blízký vztah jako snad k žádnému jinému ze svých hrdinů. Je v něm obsaženo něco, co se neobjeví, jak říká Murry, ani v Othellovi, ani v Macbethi, ani v Learovi, ani v Coriolanovi, ba ani v Antoniovi, a co se nepřerodí ani v Posthuma, Florizela nebo Ferdinanda.“ (Chudoba 1943: 518). Chudoba tvrdí, že Hamlet je výsostně autobiografickou

¹⁴¹ Shakespeare ve své tragédii *Hamlet* přejal a proměnil příběh o dánském princovi pocházející z dánské kroniky Saxa Grammatika, z francouzské verze Saxova příběhu o Amletovi obsaženém v díle *Tragické příběhy*, jehož autorem byl François de Belleforest, a ze hry neznámého autora nazývané *Ur-Hamlet*. Shakespearova tragédie přejímá některé zásadní momenty těchto děl, které ponechává téměř neproměněné, avšak podstatným způsobem mění Hamletovu povahu a jeho naladění: „Belleforestův Amlet v duchu soudobých příruček o ideálním dvořanovi přemýšlí o cti, věčné slávě a hrdinství, zatímco pro Hamleta je příznačné bolestné sebezpytování.“ (Hilský 2015: 441). Hilský se domnívá, že nejvíce Shakespeara ovlivnilo při vytváření této postavy renesanční nazírání na svět. V této tragédii nachází vliv Montaignových esejí, Erasmovy *Chvály bláznovství* a „desítek dobových traktátů a pojednání, ať se týkají melancholie, šílenství, sebevražd, královražd či smrti“ (Hilský 2015: 442).

postavou: „Bylo to něco vyrvaného z vlastního života básníkov. Tímto dramatem dosahuje Shakespeare vrcholu v řadě podobizen, do nichž znova a znova vdechoval vlastní život.“ (Chudoba 1943: 518).

Lze se domnívat, že Holana zaujala Chudobova parafráze shakespearovského interpreta Bradleyho, již podepírá Chudoba své tvrzení o paralele mezi Shakespearem a Hamletem a z níž vyplývá, že význačnost postavy Hamleta je dána i jeho dramatickým nadáním: „Hamlet je, jak to vyjádřil Bradley, jediná postava v Shakespearově díle, která by mohla napsat jeho hry.“ (Chudoba 1943: 218). Hamlet je v *Noci s Hamletem*, stejně jako v Shakespearově tragédii, nadán dramatickým talentem a vystupuje jako autor či režisér. V Shakespearově dramatu se jeho divadelní nadání projevuje při přípravě představení, které má odhalit viníka vraždy jeho otce. „Jedinečná je již role, kterou v ní hraje Hamlet, neboť hru režíruje, vystupuje v ní, částečně ji píše, zároveň je jejím divákem a dokonce v ní vyslovuje obecné soudy o divadle a herectví. Je zkrátka režisérem, hercem, autorem, divákem a divadelním kritikem a teoretikem v jedné osobě.“ (Hilský 2011: 487). V Holanově básni se Hamlet stává autorem dramatického dialogu Orfea a Eurydiky, který svému posluchači současně přehrává, zamilovává se do postavy Julie z jiného Shakespearova dramatu, zmiňuje také svůj vztah k Ofélii. Holanův Hamlet „jako by byl moderním divadelním nebo filmovým režisérem, který počítaje s všeobecnou znalostí předlohy (protože patří k světovému kulturnímu dědictví) s předlohou experimentuje, přepisuje ji a posoučasňuje, vnucuje jí osobní přízvuk.“ (Opelík 2004: 134).

Hamlet postupuje v *Noci s Hamletem* metodou, která byla vlastní Shakespearovi, jelikož proměňuje námět, který před ním zpracoval jiný autor. V rozhovoru Orfea a Eurydiky přejal Holan námět z díla *Proměny* od starověkého římského básníka Publia Ovidia Nasa. Z tohoto díla čerpá Shakespeare například v romantické tragédii *Romeo a Julie*. „Shakespeare ke svým hrám běžně startoval z platformy cizích předloh – nazíráme-li na *Noc s Hamletem* z tohoto hlediska, uplatnil Holan při jejím vytváření vskutku shakespearovský postup.“ (Opelík 2004: 132) Opelík dospěl k názoru, že pokud existují autobiografické vazby mezi Holanem a postavou Hamleta, je možné uvažovat také o podobnosti mezi Holanem a Shakespearem: „Odvážít se paralel mezi Holanem a Hamletem je usnadněno tím,

že také v shakespeareologii se někdy vedou podobné paralely mezi Hamletem a samým Shakespearem.“ (Opelík 2004: 132).

Důvody, proč Holan inklinoval k Hamletovi a učinil z ní hlavní postavu své básně, jsou zřejmé. Monografie *Kniha o Shakespearovi* působila také na Holanův výběr hlavní ženské postavy, partnerky Hamleta. Ofélie, do níž je zamilován Hamlet v Shakespearově tragédii, je v *Noci s Hamletem* pouze zmíněna. Tou, kterou Hamlet v *Noci s Hamletem* nade vše miluje, se stala Julie, hlavní ženská postava pocházející z dramatu *Romeo a Julie*. Z jakého důvodu se stává určující ženou Hamletova života právě Julie a nikoli Ofélie, která je s Hamletem spojena v Shakespearově tvorbě? Holanovu volbu osvětluje pasáž, v níž Chudoba srovnává charakter postavy Ofélie a Julie. Tato komparace Holana mohla oslovit již tím, že se v ní Chudoba zabývá Hamletovým znechucením ženským světem a ženskou tělesností, což jsou od čtyřicátých let zásadní témata jeho poezie. Chudobovo srovnání Julie a Ofélie, které si Holan v jeho *Knize o Shakespearovi* přečetl, zní: „Ofélie z návodu přeopatrného otce začne Hamletovi vracet listy a odříkat mu schůzky. Možná, že na ni se ještě nevztahovalo jeho zevšeobecnování špatného mínění o ženách. Ale Ofélie sama podlehne všednímu světu. [...] Jaká to byla žena? ‚Julie vyvedla Romea z jeho snů, sobeckých a do sebe obrácených, v skutečný stesk a v skutečné štěstí‘, poznamenává Dowden. ‚Co dovede učinit Ofélie? Nic.‘ Jiní se jí ujímají, poukazující na to, že její útlý cit, který se později zhroutil pod smrtí otcovou, nestačil překotným myšlenkám Hamletovým. Byla to jen žena, která dovedla obětovat mnoho, ale nedovedla se rozhodnout, komu.“ (Chudoba 1943: 546–547). Zatímco Ofélie se přiřadí ke zkaženému světu, jímž Hamlet pohrdá, Julie vytrhává Romea z jeho melancholických záchvatů zoufalství a ze zahleděnosti do sebe sama. Holan tento kladný náhled na postavu Julie od Chudoby přejímá a rozvíjí jej v *Noci s Hamletem*. V Holanově básni postava Julie symbolizuje duchovní obrození, radost a otevřenost smysluplnému životu. Představuje protiklad k uzavřenému přemítání a pochybnostem. Orfeus v Hamletově dialogu hovoří o momentu, kdy jej vzpomínka na dceru Julii odvrátila od narcistního lpění na pocitu viny: „Už jsem se bál, / aby se samotářské výčitky / nepotkaly s vlastním okouzlením... / Naštěstí tu byla Julie...“ (Holan 2004b: 38).

V tragédii *Hamlet* je princ Hamlet znechucen smyslností vlastní matky, která přijímá do svého lože, pouhé dva měsíce od smrti prvního manžela, nového muže,

jímž je Hamletův strýc Claudius, o němž se Hamlet od Ducha svého otce dovídá, že je jeho vrahem. Zhnusení ženskou sexualitou a nestálostí začne ovládat jeho chápání světa. Jedinou bytostí, která po smrti jeho otce a po zjevení jeho Ducha zůstává nevinná, je Ofélie, která však toto své výsadní postavení v Hamletově životě ztratí, protože podlehne příkazům svého otce Polonia a nevědomky se podílí na realizaci plánů zrádce Claudia. Zatímco Julie je emancipovaná, Ofélie žije v područí otcových nesmyslných příkazů a zákazů. Jestliže Julie pro lásku k Romeovi zrazuje přání svých rodičů, Ofélie pro lásku k otci zrazuje Hamletovu důvěru. Překážky, které by musela Ofélie překonat ve vztahu k Hamletovi, nebyly natolik závažné, jako byla nepřekročitelná rodová nenávist mezi Kapulety a Monteky, která zakazovala Romeovi a Julii jakoukoli formu sblížení, a přesto se jí Julie rozhodla čelit. Polonius Ofélii tvrdí, že Hamlet o ní neuvažuje jako o své budoucí manželce, poněvadž Ofélie nepochází z urozeného rodu. Zakáže Ofélii písemný kontakt s Hamletem, čímž zastaví rozvoj jejich vztahu. Na tuto změnu reaguje Hamlet záchvatem zoufalství, v němž počíná před ostatními předstírat šíleného.

Poloniovo přesvědčení o nereálnosti společné budoucnosti Ofélie a Hamleta je na pohřbu Ofélie odhaleno pouze jako projev jeho přehnané úslužnosti a podbízivosti vůči královské rodině, jíž je jeho postava charakteristická a kterou zbytečně přispěl k tragickému vyústění svého i dceřina života. Královna po smrti Ofélie hovoří o tom, že ji považovala za vhodnou manželku pro svého syna. „Getruda až v této chvíli přiznává to, co nikdy předtím explicitně neřekla – že v Ofélii viděla Hamletovu manželku. Zdá se, že hlavní divadelní funkce pohřební scény spočívá v postupném odhalování emocionální pravdy.“ (Hilský 2015: 501). Toto Getrudino sdělení poukazuje k absurditě Poloniova počínání a k nebezpečí Oféliiny poddajnosti, která jí zabránila projevit vlastní vůli a pokusit se dosáhnout toho, po čem toužila. Její poslušnost vůči otci vytvořila v životě Hamleta naprostý chaos, protože se z něj dobrovolně vytratila jeho největší opora, jíž byla ona sama. V tomto ohledu se Ofélie odlišuje od Julie, která všechno své úsilí směřovala k tomu, aby do Romeova života patřila, nejvíce. Jestliže sebevraždy Romea a Julie způsobily svou neústupností jejich zneprátení rodiče, na nešťastných událostech v Hamletovi se nevědomky podílí sama jejich oběť, Ofélie.

Hamlet se v *Noci s Hamletem* stává vrahem své osudové lásky. Zabíjí Julii. Rovněž v Shakespearově tragédii je postava Hamleta obtížena vinou za smrt Ofélie, kterou miloval. Hliský uvažuje o Shakespearově Hamletovi jako o vrahovi Ofélie, jelikož se domnívá, že hlavní příčinou vzniku její psychické nemoci je jeho bezcitné chování, nikoli smrt jejího otce. V rozhovoru s Ofélií, který připravil Claudius za pomoci Polonia, aby zjistil, zda je Hamlet skutečně šílený, nebo psychickou poruchu pouze předstírá a připravuje se obvinít jej z vraždy svého otce, Hamlet Ofélii adresuje veškeré své pohrdání ženami a znechucení životem. V tomto rozhovoru Ofélii uráží, zpochybňuje její počestnost, označuje ji za děvku a vyčítá jí, že používá líčidla.¹⁴² „Hamlet v tomto výstupu s Ofélií poprvé jedná. Zároveň je jeho jednání, ať je jeho motivace jakákoli, tak kruté vůči Ofélii, že nepřímý přispěje k její smrti. Hamletova slova opravdu bodají jako dýky. Hamlet zabíjí Oféliinu duši dřív, než zabije Poloniovo tělo.“ (Hliský 2015: 485).

Holan zvolil pro svou báseň postavu Julie, poněvadž si při studiu Chudobových výkladů uvědomil či ozřejmil význam rozdílu mezi Shakespearovou Julií a Ofélií. Chudobovo srovnání Ofélie a Julie se stalo součástí významové výstavby básně a jedním ze zdrojů jejího napětí. Holan při psaní *Noci s Hamletem* respektoval Chudobovu analýzu Hamletova vnímání Ofélie, v níž tvrdí, že byla ženou, která jej zklamala a přestává proto přesahovat zkažený svět, který ho ničí. V Holanově básni nemá Hamlet jen nepřímý podíl na smrti své vyvolené, který může být v interpretacích i vyvrácen. Na rozdíl od tragédie *Hamlet* nepopíratelně ukončuje její život v záchvatu žárlivosti. Nezabíjí však Ofélii, již Hamlet v Shakespearově díle sice nepřestal milovat, ale které přestal důvěřovat, obětí jeho agrese se stává žena, která jej mohla zachránit z jeho rozporů. Osud Holanova Hamleta je tragický, poněvadž zabíjí to, co jej přesahuje a co jej mohlo spasit. Tuto zničenou naději na harmonii, čistotu a obrození v *Noci s Hamletem* symbolizuje Julie.

¹⁴² Do Hamletových nařčení se promítá jeho nedůvěra k ženskému světu a k manželství, které pro něj ztratilo hodnotu, když si jeho matka vzala svého švagra Claudia krátce po smrti krále Hamleta. I její něžnost pokládá Hamlet za projev koketerie: „Vím, že se maluješ, moc dobře to vím. Bůh ti dal jednu tvář, ale ty si děláš druhou, natřásáš se, kroutiš zadkem, roztomile šišláš, Božím tvorům dáváš trapné přezdívky a práskaně se přitom tváříš jako nevinnost sama. Nech toho. Leze mi to krkem. A taky na rozum. Jak říkám, už žádné sňatky. Manželé zůstanou manželky a budou žít – až na jednoho. Ostatní zůstanou, jak jsou. Jdi do kláštera!“ (Shakespeare 2011: 293).

Chudoba hovoří o tom, že někteří znalci Shakespearova díla postavu Ofélie pro její slabost či křehkost kritizují. Holan sice postavu Ofélie v *Noci s Hamletem* upozadil, ovšem patří k těm interpretům *Hamleta*, kteří se submisivní a citlivou Ofélií soucítí a neodsuzují ji. „Jiní se jí ujímají, poukazujíce na to, že její útlý cit, který se později zhroutil pod smrtí otcovou, nestačil překotným myšlenkám Hamletovým.“ (Chudoba 1943: 546). Dokladem Holanova zájmu o Shakespearovu Ofélii je fragment skladby *Noc s Ofélií*, již hodlal původně vytvořit jako pandán k *Noci s Hamletem*, avšak tento záměr se mu nepodařilo naplnit. Náhodně objevil část poznámek k zamýšlenému dílu, což jej motivovalo k vytvoření zlomku básně: „*Noc s Ofélií* vznikla jako připomínka a zlomkovitá realizace někdejšího plánu na pandán k *Noci s Hamletem*, bezprostředním popudem k sepsání básně se autorovi stal nálezný torza přípravných poznámek k původnímu opusu.“ (Opelík 2004: 187).

Postava Julie v *Noci s Hamletem* není inspirována pouze Shakespearovou Julií. Julie je prostoupena několika ženskými postavami, které mají svůj původ v Shakespearových dramatech. Odráží se v ní jednak osud věrné Desdemony z *Othella*, jelikož Julie je Hamletem ze žárlivosti uškrcena, ale Julií prosvítá taktéž příběh Ofélie z *Hamleta*, přestože je tato postava v *Noci s Hamletem* výslovně zmíněna pouze jednou, a to v promluvě Hamleta, kterou tato postava naráží na tragédii *Hamlet*: „Ale ještě prostornější / pro třesoucí se chinin Elsinoru / byl zvuk stříhaných nehtů na nohou Ofélie...“ (Holan 2004b: 20).

Holanův Hamlet k Julii v některých okamžicích přistupuje stejným způsobem jako Shakespearův Hamlet k Ofélii. V *Noci s Hamletem* se odehrává tatáž situace, kterou v Shakespearově díle prožívá Hamlet s Ofélií. Do své básně Holan z *Hamleta* přenáší zásadní milostnou scénu loučení, na niž se ve své monografii soustřeďuje Chudoba, poněvadž ji považuje za počátek Hamletova předstíraného šílenství. Je to okamžik, kdy Hamlet již nevydrží nejistotu, kterou mu způsobuje Ofélie tím, že mu neodpovídá na dopisy, a v horečnatém stavu pospíchá k ní, aby zjistil, zda jejich vztah skutečně skončil. Chudoba tvrdí, že Hamleta zasáhl bolestněji rozchod s Ofélií, než příchod Ducha jeho otce, který mu sdělil, že byl zavražděn svým bratrem. „Účinek, který měl její krok na Hamleta, rovnal se dvojnásobku síly, jakou naň působilo zjevení duchovo. Bezmezný smutek vyvolal u něho tentokrát úplnou lhostejnost k okolnímu světu, takže se ani nepodíval, jak je upraven, když se v horečce hnul do Ofeliina pokoje, aby se na vlastní oči

přesvědčil, jak se s ním věci mají. Ale melancholické zoufalství, které ho tam hnalo, bylo si již napřed jisto, že nic nepořídí. Nepadlo ani slovo.“ (Chudoba 1943: 547).

V *Hamletovi* je náhlý příchod rozrušeného Hamleta do Oféliina pokoje nazírán z perspektivy Ofélie, která o tomto setkání vypráví svému otci, jenž si povšiml, že je vyděšená: „U šití sedím v pokoji, když zjeví / se Hamlet, kabátec má rozepnutý, / prostovlasý je, punčochy mu spadly / až ke kotníkům jako okovy, / bledý jak stěna, v kolenou se třese, / tváří se žalostně a vyděšeně, / jako by ho právě vypustili z pekla, / aby nám řekl o všech jeho hrůzách.“ (Shakespeare 2011: 233). Hilský souhlasí s Chudobou a rovněž zastává názor, že v této scéně se v dramatu *Hamlet* poprvé projevuje jako šílený: „Ofelie podává první svědectví o Hamletově ‚proměně‘ [...]. Otázkou zůstává, do jaké míry Hamlet před Ofelií šílenství pouze hraje.“ (Hilský 2011: 233). Hamletův zanedbaný zevnějšek vyjadřoval v kulturním kontextu anglické renesance vnitřní rozervanost, kterou způsobila láska: „Být rozcuchaný a nedbale oblečený patřilo k typickým projevům šílenství z lásky, takže Hamletův vnější vzhled i gesta měly pro shakespearovské publikum jasně čitelný význam.“ (Hilský 2011: 233).

Holan tento obraz koncipoval ovlivněn Chudobovým pojednáním, které mu poskytlo interpretační oporu pro básnické uchopení výjevu, který přejal do své básně z tragédie *Hamlet*. V *Noci s Hamletem* je ovšem setkání Hamleta s Julií zprostředkováno Hamletem, jenž o něm vypráví básníkovi, nikoli ženou, která jeho nenadálou návštěvou byla překvapena. Holan v tomto obraze zachovává všechny podstatné prvky, které jsou přítomné v *Hamletovi*. Holanův Hamlet odchází k Julii také na základě impulzivního rozhodnutí, trpí horečkou, třese se zimnicí a jeho oděv a zevnějšek jsou neupravené: „Zimnice-náhlice to uspíšila... / Šílený s košilí na kabátě, / se záplatou na masitém a kostlivém / vyšel jsem tehdy k Julii...“ (Holan 2004b: 56).

4.6 Tvárné prostředky Shakespearovy dramatické metody v *Noci s Hamletem*

Noc s Hamletem čerpá z tragédie *Hamlet* zaprvé na obsahové úrovni, protože Holan z ní přejímá její postavy, témata a motivy, které jsou v jeho básni rozvíjeny či transformovány, zadruhé Holan v tomto svém díle používá shakespearovskou dramatickou metodu, která vytváří v *Noci s Hamletem* prvky charakteristické pro dramatický literární druh.

Vazby *Noci s Hamletem* na obsah Shakespearovy tvorby se nevyčerpávají pouze přítomností postav pocházejících z tragédií tohoto nejvýznamnějšího dramatika světové literatury. Holan ve své básni zachovává ironii, která je příznačná pro vyznění Shakespearových tragédií. Ironický výsměch, který je namířen i proti konečnosti lidského života, je v Hamletovi nejpatrnější v rozhovoru hrobníků, s nimiž se setkává Hamlet předtím, než se stane svědkem Oféliina pohřbu. Chudoba nesouhlasí s výkladem osvícenců, kteří pokládali rozhovor hrobníků za prázdnou výplň dramatu, kterou by to toto dílo mohlo postrádat: „Tato nechápavost osvícenského století, která se projevovala i jiným komolením hry, nepostřehla, že ironický smích nezaznívá v příběhu Hamletově z nouze, nýbrž že patří k plnosti dramatického pohledu.“ (Chudoba 1943: 524). Chudoba se domnívá, že Hamletova melancholie se vyznačuje ironickým pojetím světa a dodává, že Hamlet je schopen adresovat posměšné poznámky dokonce duchovi svého zemřelého otce: „Trvanlivé jsou v jeho činnosti jen ty znaky, které vyplývají z jeho melancholické nálady: [...] Hamlet někdy i jediné slovo dvakrát, třikrát po sobě opakuje, jako by vážil jeho hodnotu, a ovšem vždy nové a nové posměšky. Těmi častuje i hlas duchův [...]“ (Chudoba 1943: 546). Chudobův názor na důležitost dialogu hrobníků v *Hamletovi* Holan sdílí, a proto jej ve své básni vycházející z tragédie *Hamlet* neopomíná.

Paralelu k Shakespearovu dialogu mezi hrobníky představuje v *Noci s Hamletem* prolog básně, jímž Holan předjímá ironii přítomnou v Hamletových a básnickových promluvách a který na významný rozhovor z tragédie *Hamlet* upomíná zachovávajíc téma a též formu dialogu. Holanův prolog pochází z antického souboru ironických dialogů, předcházejících středověkému žánru hádání, *Hovory podsvětní* od Lukiana. Básník zvolil úsek dialogu, v němž se jeho mluvčí zaměřují

na stejné téma jako hrobníci s Hamletem. V obou textech mluvčí hovoří o lebkách a věnují se identifikaci osob, jimž patřily. Hamlet nachází lebku královského šaška Yoricka: „PRVNÍ HROBNÍK Čert aby ho vzal, lumpa bláznivýho! Jednou mi vám na hlavu vylil láhev rýnskýho. Tahle lebka pane, patřila Yorickovi. Králův šašek to byl. / HAMLET Tahle lebka? / PRVNÍ HROBNÍK Právě tahle.“ (Shakespeare 2011: 423). V Holanově citaci z *Hovorů podsvětních* zaznívá údiv nad proměnou lidské bytosti v neživou hmotu, jež v Shakespearově díle projevuje také Hamlet: „HERMÉS: A právě to je to, čemu se diví všichni básníci, těm kostem... A jenom ty, zdá se, jimi pohrdáš. / MENIPPOS: Dobrá, ukaž mi tedy tu Helenu, neboť já bych ji nepoznal. / HERMÉS: Tato lebka, to je Helena...“ (Holan 2004b: 7).

Shakespearova dramatická metoda, jež tvořila vzor pro Holana píšícího *Noc s Hamletem*, je založena na zdvojování, variování a diskontinuitě. Roztříštěnost, rozbíhavost, chaotičnost či nesrozumitelnost, jež jsou *Noci s Hamletem* literárními kritiky přisuzovány, kupříkladu Galmichem, a mnohdy jsou, například Blažičkem a částečně i Pioreckým, básni vyčítány, vyplývají ze souvislosti s jejím inspiračním zdrojem. Holan v *Noci s Hamletem* používá shakespearovskou dramatickou metodu, již poznal při četbě *Hamleta* a literatury o něm pojednávající. To, co je na *Noci s Hamletem* kritizováno, je výrazným tvárným prostředkem Shakespearova díla.

Hilský se domnívá, že *Hamlet* je ze všech Shakespearových význačných tragédií nejméně tvarově a dějově sevřeným dílem: „Z hlediska uměleckého tvaru je *Hamlet* ze všech vrcholných tragédií nejméně sevřený. Ve srovnání s krystalicky jasnou, přesně tvarovanou zápletkou *Macbetha* nebo *Othella* může *Hamlet* vyvolávat dojem nepřehlednosti a zmatku. Jedna dějová linie v této tragédii přerušuje druhou, vše se odvrací od původně vytčeného směru, všechny příběhy zůstávají nedokončené, všechny otázky nezodpovězené, všechno v Hamletovi podivným způsobem je i není, každý obraz a skoro každá postava v sobě obsahuje svůj vlastní opak.“ (Hilský 2011: 459). Tvrdí, že spíše než principům renesančního uměleckého slohu, odpovídá tato hra manýrismu, přechodné fázi mezi renesancí a barokem, který se vyznačuje kompoziční i námětovou disparátností, asymetrií nebo bizarností. Dle Hilského přesvědčení je „tok děje manýristicky klikatý, křivolaký a divadelní akce je neustále přerušována a vychyluje se z přímé dráhy“ (Hilský 2011: 464). Hilský hovoří o metodě vybočování či odchylování od přímého narativního

směru (Hilský 2011: 463), kterého je v *Hamletovi* dosaženo důsledným zdvočováním a zrcadlením, jež má svůj projev také v Hamletových promluvách, v nich se často vedle sebe kupí synonyma či variace slov se stejným významem. Hamletova řeč je charakteristická přítomností „zdvojených podstatných a přídavných jmen a sloves přiřazených k sobě spojkou ‚a‘.“ (Hilský 2011: 466), které jsou jednou z příčin pozastavování odvíjení děje. Holan tento postup zdvočování slov v *Noci s Hamletem* taktéž uplatnil: „jsou zvědaví, a přece stále ještě nenašli zrcadlo, / v němž se Helena-Helena / prohlížela zespondu-zespondu“ (Holan 2004b: 13).

Rozvíjení akce je v tragédii *Hamlet* zabraňováno také sedmi monology, které Hamlet pronáší, jelikož upřednostňuje úvahy před jednáním. Není schopen vykonat mstu na strýci Claudiovi. Tyto monology jsou příznačným rysem jak Hamletova naladění, tak celého dramatu: „Monolog, který je pulsujícím srdcem celé tragédie, neklade pouze otázku smyslu bytí, ale odkazuje zpět na znak sám a vypovídá o metodě hry, v níž je obsažen. Celý dějový tok *Hamleta* se neustále odvrací z vytčeného směru a neuzraje v čin.“ (Hilský 2011: 465). Shakespeare se v *Hamletovi* odklání od budování jedolitého příběhu, před jehož dramatickým spádem upřednostňuje reflexivnost. Hilský dospěl k názoru, že „*Hamlet* je bytostně sebereflexivní, manýristická hra a Hamletovo myšlení vždy nazírá též samo sebe, je myšlením o myšlení a reflexí reflexe. Hamlet svým myšlením reflektuje okolní svět a zároveň také sám proces svého myšlení. I Hamletovo myšlení je zdvojené a z tohoto ‚zdvojeného vědomí‘ pak vyrůstá i jeho zdvojená řeč.“ (Hilský 2011: 465). Holanova skladba souvisí s tragédií *Hamlet* také svým reflexivním charakterem. Hamletovy monology převažují v *Noci s Hamletem* nad promluvami jeho posluchače a nad jejich dialogem, což je zdůrazňováno Pioreckým, který tímto faktem podepírá svůj názor, že v *Noci s Hamletem* se neodehrává dialog mezi postavami.

V *Hamletovi* je sice tok děje rozbíhavý a je neustále zpomalován, ovšem tato tragédie nepostrádá zápletku. Centrum, z něhož se odvíjí zápleтка v *Hamletovi*, je umístěno ve středu tragédie v podobě hry ve hře, která je součástí zdvočování a zrcadlení, což jsou postupy, na nichž je celé dílo vystavěno. Hilský tuto hru ve hře považuje za „divadelní zrcadlo vsunuté do tragédie“ (Hilský 2011: 487), poněvadž je vytvořena zdvojením příběhu o vraždě krále. Pokud by tento úsek byl ze hry

odstraněn, rozpadl by se nejen příběh, ale narušena by byla i kompozice dramatu: „V *Hamletovi* Shakespeare umístil hru ve hře do samého středu a učinil z ní hnací motor zápletky. [...] Vyjmout hru ve hře z Hamleta znamená zbořit celou výstavbu hry a zlikvidovat či ukončit její zápletku.“ (Hilský 2011: 487).

Hru ve hře tragédie *Hamlet* uvádí ve své studii *Text v textu* jako příklad zdvojeného kódu Jurij Lotman, jenž tvrdí, že takový kód je založen na napětí mezi reálným a stylizovaným a je jím posilován dojem reálnosti té části textu, do něž je další text vkládán: „Hra s konfrontacemi ‚reálného/stylizovaného‘ je vlastní jakékoliv situaci ‚textu v textu‘. Nejjednodušším případem toho je, když se do textu zapojí úsek, který je sice zakódovaný tímž kódem, ale ve srovnání s ostatním prostorem díla je kódem zdvojeným. Tak vzniknou obrazy v obraze, divadlo na divadle, film ve filmu nebo román v románu. Dvojitá zakódovanost určitých úseků textu, ztotožňovaná s uměleckou stylizací, vede k tomu, že základní prostor textu se vnímá jako ‚reálný‘. Tak například v *Hamletovi* máme před sebou nejen ‚text v textu‘, ale i ‚Hamleta v Hamletovi‘.“ (Lotman 2013: 77). Hilský považuje Shakespearovu hru ve hře za neodstranitelný základ výstavby zápletky a struktury celého *Hamleta*. Lotman na obecné úrovni o jakémkoli textu v textu ve shodě s tvrzením Hilského tvrdí, že zdánlivě s ničím nesouvisející vložená část textu, která působí jako nenáležité odbočení od rozvoje příběhu, s sebou přináší proměnu celého díla a transformuje jej. „Úryvek, *ne-text*, jenž nebyl součástí textu Hamleta, se stává jeho součástí, ale zároveň transformuje celý text, do něhož je zahrnut, a dovádí jej na vyšší úroveň organizace celku.“ (Lotman 2013: 78). Napětí mezi stylizovaným a reálným je v případě textu v textu založeno na odkrytí autorského záměru, které zůstává součástí hry. Lotman považuje text v textu za rétorickou konstrukci, která čtenáře či diváka upozorní na autorské tvarování díla: „Text v textu“ je specifická rétorická konstrukce, v níž se rozdílné zakódování různých částí stává zjevným faktorem autorské výstavby a čtenářského vnímání textu. Přepojení z jednoho systému sémanticky chápaného textu na systém druhý je v případě určité vnitřní strukturální hranice základem pro generování smyslu.“ (Lotman 2013: 76). Lotman uvádí příklady barokních soch, jejichž součástí jsou piedestaly, které do té doby nebyly chápány jako možné umělecké objekty. „Tak třeba na pozadí už ustálené tradice, která piedestal nebo rám obrazu zahrnuje do *ne-textu*, je umění barokní epochy uvádí do textu, například tím, že piedestal mění ve skálu a syžetově jej váže

do jediné kompozice s figurou. Charakteristickým příkladem uvedení piedestalu do textu pomníku je skála, na níž Falconet umístil svého Petra Velikého v Petrohradě.“ (Lotman 2013: 76–77). Text v textu odhaluje fiktivnost díla, a přitom zároveň posiluje zdání jeho reálnosti: „Moment hry se vyostřuje nejen tím, že tyto elementy se z jedné perspektivy ocitají v textu, a ze strany druhé jsou z něho vyčleněny, ale i tím, že v obou případech je míra jejich stylizovanosti jiná než ta, která je vlastní textu základnímu.“ (Lotman 2013: 77). Takovým způsobem funguje hra ve hře v *Hamletovi*, v němž postava Hamleta vytváří divadelní představení uvnitř dramatického žánru.

Holan následoval Shakespearovu dramatickou metodu i v tomto bodě. *Noc s Hamletem* rovněž obsahuje text v textu. Zdvojenému kódu v této básni odpovídá rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou, který se po vzoru tragédie *Hamlet* taktéž nachází zhruba ve středu skladby. Básník zdvojený text přiblížil svému inspiračnímu zdroji také tím, že má grafickou úpravu vlastní dramatickému dialogu. Hamletovo autorství dialogu mezi Orfeem a Eurydikou je záměrně neskrývané. Odhaluje fakt, že každý text je někým psán, vytvářen, a současně je přítomností tohoto textu konstruován takový poměr základního textu k textu vloženému, jímž se vyznačuje vztah reálného světa k uměleckému dílu.

Vazby na Shakespearovo dílo se v tomto dialogu umocňují, jelikož se v něm protínají tvárné i sémantické znaky *Hamleta*. Někteří literární badatelé pokládají dialog Orfea a Eurydiky za doklad koláže, který nemá s ostatním textem hlubší souvislost, další, například Opelík, se domnívají, že Holan tento dialog do své básně umístil, jelikož chtěl vytvořit také harmonickou variantu milostného vztahu. Z jakého důvodu se však v *Noci s Hamletem* stává z Hamleta autor dialogu, v němž vystupují postavy Orfeus a Eurydika? Proč Holan zvolil pro svůj text v textu právě transformaci antického příběhu o Orfeovi a jeho snaze navrátit Eurydiku životu? I námět tohoto dialogu zřejmě vyplývá z tragédie *Hamlet*. Hlinský nachází v samotném *Hamletovi* narážku na příběh o Orfeovi a Eurydice. Podle jeho názoru je přítomná v Oféliině popisu Hamletova odchodu z jejího pokoje, kam za ní přišel neohlášen a neupraven, aby si ověřil, zda s ním Ofélie ukončila vztah. „Teprve pak mě pustil / a s hlavou otočenou přes rameno / šel zpátky ke dveřím a poslepu, / aniž jen na okamžik ze mě spustil / světlo svých očí, zase odešel.“ (Shakespeare 2011: 233–235). Hamlet je v této scéně ztotožněn s Orfeem, který neodolal, ohlédl se, aby

spatřil Eurydiku, čímž ji navždy ztratil: „pozpátku odcházející Hamlet s očima upřenýma na Ofelii připomene ohlédnutí, kvůli kterému Orfeus ztratil Eurydiké“ (Hilský 2011: 235). Tuto scénu lze vyložit jako Hamletovo loučení s Ofélií. Odkaz na příběh Orfea a Eurydiky z tohoto obrazu se v dramatu dále naplňuje, jelikož v kauzalitě příběhu Hamlet svým jednáním, zaměřeným na plánování pomsty, vydává Ofélii smrti, stejně jako to učinil Orfeus svým ohlédnutím. Zdá se, že před Holanem usouvztažnil postavu Hamleta s mytickým Orfeem již Shakespeare.

4.7 Dramatická podstata *Noci s Hamletem*

4.7.1 Diference mezi vyprávěním a popisnými úseky básně

Literární vědci se nemohou shodnout na tom, zda je *Noc s Hamletem* možno považovat za text, který náleží k lyrickoepickému žánru básnické povídky, či zda spíše odpovídá lyrickému útvaru koláže, přitom většina z nich, ať už upřednostňují první, či druhou variantu, nachází v tomto Holanově díle silné dramatické napětí plynoucí z dialogičnosti díla. *Noc s Hamletem* sice obsahuje signály, na jejichž základě je možné hovořit o působení žánru básnické povídky, ovšem současně vykazuje některé z rysů dramatických textů, které popírají úvahy těch literárních interpretů, které přisuzují této básni pouze povahu koláže. Text vytvořený metodou koláže, oproti básnické povídce, v níž je přítomno vyprávění příběhu, a ve srovnání s dramatem, v němž je rovněž přítomna dějová linie, postrádá logickou návaznost děje a je v něm narušena i posloupnost jednotlivých myšlenek ve verších nebo ve strofách. Vliv dramatu se v *Noci s Hamletem* neomezuje na provázanost této básně se Shakespearovým *Hamletem* na významové i kompoziční úrovni. Naznačeny, a dokonce rozvinuty, jsou v této básni i jiné tvárné a kompoziční prvky, jimiž se vyznačuje literární drama. Jsou jimi scénické poznámky a dialog postav.

Jedním ze základních znaků básnické povídky, jež s sebou tento žánr nese již z období romantismu, v němž vzniká, je přítomnost Ich-formového vypravěče, který má autobiografickou povahu a většinou nezaujímá vůči postavám a vyprávěnému příběhu odstup. Mocná a Peterka definují básnickou povídku jako lyrickoepickou skladbu „s náznakem životopisného rámce“ (Mocná, Peterka 2004: 57), která směřuje „k sebeodhalení“ (Mocná, Peterka 2004: 57). V *Noci s Hamletem* promlouvají dvě hlavní postavy, básník a Hamlet, který v nočním čase přichází k básníkovi a rozmlouvá s ním. Básník hostící Hamleta je zprostředkujícím mluvčím, který o svém rozhovoru s Hamletem referuje v první osobě jednotného čísla a v minulém čase. Karel Piorecký postihl, že básník „situaci rozhovoru s Hamletem [...] reprodukuje z časového odstupu“ (Piorecký 2006: 175). Jejich rozhovor se již odehrál. Výpovědi básníka o prožitém setkání s Hamletem v Ich-formě a v minulém čase představují signály, které opravňují úvahy mnohých interpretů *Noci s Hamletem* o příklonu tohoto díla k epice. Básník se zdá v těchto verších vyprávět příběh o svém setkání s Hamletem: „Přerušil jsem ho, řka, že

vypadá / jak lom na mlýnský kámen“ (Holan 2004b: 18), „Protože však vypadal jako herec nevyvolaný potleskem, / bylo mně ho líto, i táhl jsem ho / z tragédie do možnosti *vymluvit se...*“ (Holan 2004b: 55). Verše pronášené básníkem jsou paralelou uvozovacích vět nepřímé vypravěčské řeči v epických dílech, po nichž následuje přímá řeč postavy. Básník v uvozovacích verších komentuje průběh dialogu a Hamletovo chování: „řekl Hamlet“ (Holan 2004b: 14), „Po chvíli Hamlet dodal:“ (Holan 2004b: 17), „Pochopil jsem to, když Hamlet, netuše mé myšlenky, pravil:“ (Holan 2004b: 19–20), „A Hamlet pokračoval:“ (Holan 2004b: 29), „řekl Hamlet, neposlouchaje mne,“ (Holan 2004b: 44), „Hamlet řekl:“ (Holan 2004b: 66).

Žádná z reakcí básníka na Hamletovu promluvu není umístěna do uvozovek, čímž je odlišena od Hamletových replik, jež jsou všechny důsledně uvozovkami opatřeny. Na básníkovy repliky, v nichž oslovuje Hamleta, či v nichž reaguje na jeho slova, plynule navazují úseky, ve kterých básníkovy promluvy vykazují příklon k roli zprostředkujícího mluvčího, poněvadž uvozují přímou řeč Hamleta, jež po nich následuje, a jimiž básník uvádí také své vlastní promluvy, které byly adresovány postavě Hamleta: „Napijte se, Hamlete, povídám! Chcete to dohromady / s pecí, tím rozumem statku, / nebo s vášní krve? / Ale on se neurazil a řekl: ‚Pö-pa!‘ / Co? pravím, a on odvětil: ‚To si tak říkají Tibet’ané!‘ / a pokračoval: ‚Panny, ach ano, / ty vědí, kdy stůně strom!‘ “ (Holan 2004b: 18). Oba typy básníkových promluv se objevují vedle sebe, aniž by byly rozlišeny nějakým grafickým znakem. Rozdíl mezi výpověďmi Hamleta, které jsou graficky vyznačeny jako přímá řeč, a replikami básníka, které jsou nevlastní přímou řečí, jelikož uvozovky postrádají, záměrně odděluje promluvy postavy básníka od vyjádření postavy Hamleta. Toto rozlišení lze považovat za zdůraznění básníkovy zprostředkovatelské role, jíž lze z tohoto úhlu pohledu považovat za vypravěčskou. K názoru, že postava básníka v *Noci s Hamletem* je vypravěčem, se přiklání Piorecký.¹⁴³ Básník si podle jeho mínění vyměňuje repliky s Hamletem, ovšem „má v textu rovněž roli vypravěče“ (Piorecký 2006: 170).

Toto Holanova dílo ovšem poskytuje i opačné signály, které vyvracejí pojetí postavy básníka coby svrchovaného vypravěče *Noci s Hamletem* a na jejichž

¹⁴³ Piorecký však upozorňuje, že cílem jeho studie zaměřující se na dialogičnost v *Noci s Hamletem*, není analýza subjektů této Holanovy básně: „stranou nechávám otázku subjektů Holanovy básně, která by si vyžádala samostatnou pozornost“ (Piorecký 2006: 170).

základě lze vypořádat inklinaci díla nikoli k epickému žánru, nýbrž k dramatickému útvaru. Není možné popřít, že postava básníka promlouvá ve dvou rovinách. K první úrovni jeho projevů náleží uvozovací věty, jež je možno pokládat za vypravěčský part, k druhé úrovni patří básníkovy repliky, které jsou součástí jeho dialogu s Hamletem, od jehož reakcí, odpovědí a promluv se liší absencí uvozevek. V básni je ovšem přítomen, kromě básníka zprostředkovávajícího událost rozhovoru v Ich-formě a Hamleta, další mluvčí, který je oběma těmito postavám nadřazen. Tento třetí, nejvýše postavený hlas, promlouvá v těch verších básně, v nichž se neobjevuje vyprávění. Projevuje se převážně ve třetí osobě jednotného čísla v úsecích, které jsou založeny na popisu. Popisných úseků, které se střídají s dialogickými částmi básně, nalezneme v této básni devět, přičemž hned v celé první části básně, již lze pokládat za prolog čítající sedm slok, převažuje popis nad prvky vyprávění. Mluvčí prologu seznamuje čtenáře se vstupní situací *Noci s Hamletem*. Popisuje kulturní kontext, prostředí a atmosféru, v nichž se odehrává dialog dvou postav: „Při přechází 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 zaokrouhující už plody... // Poddajná zralost Shakespearova zve ke zvůli. Její obsah, / který jako úžas měl by býti / svátečností, stává se poklesem času [...]“ (Holan 2004b: 9). V úvodních verších, v nichž převládá popis, je také důkladně charakterizována postava Hamleta: „Takovým byl i on... Hamlet! / Měl utrženou ruku a večer se valil / prázdným rukávem jeho kabátu / jako pohlavím slepce, které by vykousala hudba... [...] Ale byl tu on, Hamlet, který jako Mozart-piják, převrhl Alpy, aby nejistě postavil láhev / na vrzavý schod strachu ze smrti, / on tak těsně u sebe, že se mezi něho / vešla celá nesmrtelnost... [...] Oh, ne že by byl znal všechno, neboť dobře cítil, / že když se sobectví přežere, / nevrhne, vytráví a začne znova – / ne že by byl moudrý, jako mezi kamennými / bývá jeden dřevěný sloup“ (Holan 2004b: 10–12).

Popisná úvodní část *Noci s Hamletem*, zahrnující sedm slok, a dalších osm kratších popisných úseků básně, které se střídají s dialogickými pasážemi, postrádají znaky vyprávění. Fedrová a Jedličková dospěly k názoru, že podstata popisných slohových útvarů tkví v evokační funkci. Záměrem autora popisu je, aby si čtenář dokázal představit prostředí, atmosféru, postavy či dění literárního díla. Jednu z definic popisu, které jsou obsaženy v jejich publikaci *Viditelné popisy*,

přejímají autorky od Formánkové, podle jejíhož názoru je popis možno definovat snahou autora evokovat skutečnosti přítomné ve fikčním světě: „Popis je slohový útvar, jehož cílem je vystihnout podobu, popř. uspořádání nějakého objektu (člověka, zvířete, věci v nejširším smyslu) na základě smyslového vnímání, především na základě pozorování zrakového tak, aby si o něm mohl adresát vytvořit představu“ (Fedrová, Jedličková 2016: 34–35). Fedrová a Jedličková považují za jedny ze základních rysů popisu absenci protikladu mezi tématem a rématem, důraz na simultaneitu a potenci popisu zachytit jak objekty nebo stavy, tak události. Tyto rysy popisu jsou realizovány v devíti popisných úsecích *Noci s Hamletem*.

Vyprávění se podle názoru Fedrové a Jedličkové vyznačuje přibýváním informací o nových událostech. Aktuální větné členění vyprávění je založeno na výrazném protikladu mezi tématem a rématem. Oproti tomu v popisu nenarůstají informace o novém dění a rozdíl mezi tématem a rématem není proto téměř pozorovatelný. V popisu jsou upřesňována již známá sdělení, autor se v něm opětovně navrácí k preciznějšímu a hlubšímu určení hypertématu. „Zásadní rozdíl mezi popisem a vyprávěním spočívá podle našeho názoru v tom, že vyprávění postupuje převážně ‚směrem ven‘, aditivně, tj. přidává informace o zcela nových akcích, zatímco popis namnoze postupuje ‚směrem dovnitř‘, tj. prohlubuje, detailizuje informace o již známém celku (označeném v hypertématu a dále členěném v tématech).“ (Fedrová, Jedličková 2016: 57). V prvních sedmi slokách Holanovy básně není přítomno vyprávění příběhu Hamletova života, ani zde není naznačena dějová linie životního osudu mluvčího, který v nich promlouvá. Hypertématem se stává od druhé až po šestou sloku prologu postava Hamleta, kterého mluvčí představuje čtenáři v přímé i nepřímé charakteristice, již neopouští.

Určujícím znakem popisu je také důraz na simultaneitu dění, která představuje protiklad chronologického postupu událostí, na jejímž základě je utvářeno vyprávění. Z tohoto důvodu v popisných pasážích převažuje zobrazení objektů v prostoru či evokování krajiny a přírody. Oproti tomu ve vyprávění je pro rozvoj děje důležitá časová následnost událostí. „Popisy jsou zobrazení předmětů, situací anebo neintencionálních dějů (příhod) preferující jejich rozložení v prostoru před existencí v čase, jejich topologií před časovým průběhem, jejich simultaneitu před následností“ (Fedrová, Jedličková 2016: 89). Fedrová a Jedličková považují simultaneitu za podstatné kritérium popisu, které jej jednoznačně odlišuje od

vyprávění: „argumentací pro to, abychom způsob podání hodnotili jako deskriptivní, je dominance simultaneity, rozložení jevů v prostoru“ (Fedrová, Jedličková 2016: 102). Dění fikčního světa je v popisných textech navozováno simultánním zobrazením dějů a situací. V *Noci s Hamletem* mluvčí popisných úseků zachycuje v jeden časový moment různé situace odvíjející se na různých místech. Podstatná je v těchto částech básně souběžnost situací, nikoli jejich chronologická následnost. Dominance simultaneity je patrná ve druhé popisné části *Noci s Hamletem*: „Přes zed' se přehýbala zeleň / a vrhala v cestu hloh své zvědavosti. / Okno otevřelo vítr, který průvanil“ (Holan 2004b: 14). Tento jev je dále přítomen také ve čtvrtém popisném úseku *Noci s Hamletem*, v němž mluvčí zachycuje simultánní dění v prostoru: „Vítr hrdloval komínem... A někde v háji / rozechvíval chlupy na pyji daňka... / A někde v dějinách hnal obžerné koráby Waltera Raleigha, / aby je nakonec rozpáral, / tak jako si tvá matka roztrhla kdysi / z netrpělivosti rukávy při hudbě Wagnerově...“ (Holan 2004b: 25).

Zatímco popisovat je dle názoru Fedrové a Jedličkové možné prostředím, postavy, ale taktéž dění či události, vyprávění lze uplatnit pouze v případě události: „popisovat můžeme události i stavy, zatímco vyprávět jen události“ (Fedrová, Jedličková 2016: 93). Jestliže je událost popisována, nikoli vypravována, není uvedena do souvislosti s tím, jak ji vnímá postava, která je její součástí. I v románech, v nichž příběh vypráví vševědoucí, nadosobní vypravěč, je základem vyprávění události zkušenost postavy. Fedrová a Jedličková uvažují o tom, že „vyprávění nadřazeného vševědoucího vypravěče je v podstatné míře proniknuto vnitřním hlediskem postavy, a to především smyslovými a fyzickými aspekty toho, co aktuálně zakouší“ (Fedrová, Jedličková 2016: 99). Naopak v popisném úseku textu bude většinou zaznívat hlas mluvčího, který zobrazuje popisované jevy, aniž by zohledňoval perspektivu a zkušenost postav. Pokud je událost popisována, nikoli vyprávěna, bude sice její popis vykazovat prvky chronologie, ovšem toto rozvržení v čase se nestane součástí příběhu. Fedrová a Jedličková čerpají z Chatmanových analýz filmové popisnosti a přirovnávají popis události v literárním díle k popisným filmovým scénám, která sice zobrazují nějaké dění v jeho časové posloupnosti, ovšem takový výjev nepřispívá k rozvoji děje a nemusí mít žádnou souvislost s psychologií postavy: „funkcí filmové deskriptivity se může stát i reprezentace pohybu v čase, například záběr letu ptáka, který nehraje konkrétní roli v ději“

(Fedrová, Jedličková 2016: 86). Takovému deskriptivnímu záběru z filmu odpovídají například citované Holanovy verše obsahující obraz pohybu pirátských korábů.

4.7.2 Funkce scénických poznámek

Devět popisných úseků utváří kompozici *Noci s Hamletem*. Kompoziční funkce popisných pasáží v Holanově díle se shoduje s funkcí, jakou popisy zastávají v Bergmanových *Filmových povídkách*. Bergmanovy texty sice vykazují znaky epického žánru povídky, ale adekvátnější je zařadit je k filmovému scénáři, který má svůj základ v dramatických textech. V jejich popisných pasážích se vyskytuje minulý čas, který se používá v epických žánrech, ovšem jejich funkce odpovídá scénickým poznámkám. Popisné úseky se pravidelně střídají s rozhovory postav, pro které vytvářejí kulisu nebo uvádějí jednající postavy. Jejich zaměření se shoduje s účelem scénických poznámek, který může být podle názoru Bečky realizován dokonce v popisných úsecích epických próz, jak dokazuje ve své interpretaci Raisovy prózy, v níž „popis je předsunut před vlastní vyprávění, jde o vytvoření ‚kulisy‘ a uvedení jednajících osob, aby čtenář ‚mohl pak sledovat děj s konkrétnějšími představami‘ “ (Fedrová, Jedličková 2016: 60).

Bečka se domnívá, že v Raisově díle scénické poznámce odpovídá to, co neustavuje příběh. V dramatických textech je scénickou poznámkou to, co neodpovídá dialogu. V *Noci s Hamletem* se stejně jako ve *Filmových povídkách* střídají popisné úseky s částmi dialogickými, což její deskriptivní verše přibližuje scénickým poznámkám, jimiž se vyznačují dramatické texty. Rovněž v *Noci s Hamletem* v popisných úsecích převažuje minulý čas, namísto výlučného používání času přítomného, jímž se scénické poznámky obvykle vyznačují. Ovšem i v tomto díle, obdobně jako v Bergmanových textech, préteritum nebrání realizaci funkce, kterou jsou scénické poznámky definovány, jelikož i v *Noci s Hamletem* popis předchází dialogu, který zasazuje do určité scény. Popisné úseky této básně obsahují popis prostředí, v němž se rozhovor odehrává, charakterizují jednající postavu a předznamenávají význam a způsob podání jejich replik.

Šidák pokládá přítomnost scénických poznámek v textu za jeden ze čtyř nejzákladnějších znaků dramatických žánrů. Dramatické texty jsou charakteristické tím, že obsahují „dialogy a scénické poznámky; děj s jednajícími postavami; členění

na akty a výstupy atd.“ (Šidák 2013: 55). Scénické poznámky jsou vedlejším textem, který obsahuje informace nutné pro komplexní vyznění textu hlavního, jímž jsou v dramatu dialogy a monology. Jedno z nejpodstatnějších kritérií pro určení dramatu představuje právě přítomnost scénických poznámek, jelikož jimi je vytvářeno specifické uspořádání, jímž se drama zásadně odlišuje od lyriky a epiky, v jejichž žánrech nedochází k rozdělení na hlavní a vedlejší text.¹⁴⁴ „Médiem dramatu je sice jazyk (což je argument pro literární pojetí dramatu), ale drama s ním pracuje radikálně jinak než poezie nebo próza, respektive epika a lyrika: vyčleňuje hlavní a vedlejší text (scénické poznámky). Takovýto – *de facto* kompoziční – jev v epice ani v lyrice nenacházíme, není převoditelný ani na vertikální, ani horizontální členění textu a naznačuje zcela jiný princip budování estetického objektu.“ (Šidák 2013: 57).

V *Encyklopedii literárních žánrů* jsou scénické poznámky ve shodě s Šidákovým tvrzením taktéž pokládány za určující rys dramatického textu, protože ten se dle mínění Mocné a Peterky vyznačuje tím, že má „významný podíl vedlejšího textu“ (Mocná, Peterka 2004: 123). Jsou zde definovány jako vedlejší text obsahující instrukce pro inscenování hlavního textu, v němž je uveden „seznam a profil postav“ (Mocná, Peterka 2004: 123) a který určuje místo, čas a děj. Veltruský se však domnívá, že taková definice je nedostatečná, jelikož nezahrnuje podobu scénických poznámek, kterou nabývají v moderním dramatu, v němž není možné účel vedlejšího textu střídajícího se s promluvami postav omezit pouze na poskytování informací pro inscenační tým. Veltruský zjistil, že v symbolistním dramatu přerůstají scénické poznámky mnohdy v autorský komentář, nebo i v básnický text, a proto dospěl k názoru, že poznámky nejsou jen pokyny pro režiséra, jejich funkce se nevyčerpává pouze tímto praktickým ohledem: „Je proto třeba považovat poznámky za základní prostředek významového sjednocení dialogu. Přesto však většina teoretiků (u nás např. Hostinský a Zich) považuje poznámky za něco, co vstupuje do dramatu zvnějšku, a nepatří tudíž do jeho slovesné struktury; jsou podle jejich mínění pouhými pokyny pro inscenaci. [...] Kdyby však poznámky tvořily pouhý komentář k dramatu, nikoli organickou

¹⁴⁴ Šidák ve své monografii hovoří o literárních dílech na pomezí literárních druhů, na něž se toto pravidlo nevztahuje. Existují texty, například epické, které inklinují k dramatu, k čemuž poukazuje ve své interpretaci Raisova díla Bečka, jenž v ní naráží na hlubinnou souvislost mezi jakýmkoli textem popisného charakteru, ať je jím popisná pasáž v románu, nebo scénická poznámka v dramatu.

součástí jeho vnitřní výstavby, musely by nutně porušovat jednotu a ucelenost básnického díla.“ (Veltruský 2019: 50–51).

Veltruský zastává názor, že scénické poznámky vytvářejí jednotnou významovou atmosféru dramatického díla. Je přesvědčen o tom, že tento vedlejší text činí dramatický text homogenním,¹⁴⁵ poněvadž teprve popisy scény v dramatu vytvářejí mimojazykovou situaci, v níž se postavy pohybují a jednají. Popisy scén představují monologickou protiváhu dialogičnosti, jíž jsou v dramatu prostoupeny i monology postav a která je založena na střetávání několika kontextů. Veltruský se domnívá, že poznámky mohou být chápány jako monologické. K nedialogickým jazykovým útvarům dramatu řadí také zprávy poslů nebo hlasatelů, jež se vyskytovaly v antickém dramatu, v němž funkci scénických poznámek zastával chór, z něhož vedlejší text dramatu vznikl a který v řeckých dramatech plnil účel, který je vlastní scénickým poznámkám. Pokud by bylo odstraněno jméno či označení chórové postavy, její projevy by podle Veltruského mohly být zaměněny se scénickými poznámkami, jelikož stejně jako ony nevykazují rysy dialogičnosti a jejich mluvčí stejně jako hlas promlouvající ve scénických poznámkách není zapojen jako rozhodující subjekt do dění dramatického příběhu. Neprojevuje svou osobnost jednáním a replikami v rozhovoru.¹⁴⁶ Ve scénických poznámkách podle mínění Veltruského promlouvá autorský subjekt, jehož však ve své monografii

¹⁴⁵ Toto Veltruského pojetí scénických poznámek, v nichž dominuje popis, koresponduje s názorem Fedrové a Jedličkové na funkci popisu v epických dílech, k němuž dospěly v průběhu interpretace *Babičky* Boženy Němcové. Rozvíjející a doplňující Mukařovského výklad *Babičky* tvrdí, že popisné úseky přispívají ke kompozičnímu a významovému sjednocení díla: „Nejenom ‚mikrotomie dějů‘, ale také plynulá práce s popisnými pasážemi je tedy to, co dodává ‚slohu Babičky Boženy Němcové‘, řečeno s Mukařovským, ono nebývale ‚homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran.‘“ (Fedrová, Jedličková 2016: 66).

¹⁴⁶ Projev osob, zastupujících v dramatu funkci postav chórových, se vyznačuje monologičností příznačnou pro scénické poznámky: „Bývá totiž pronášena osobou, která do vlastního dialogu vůbec nezasahuje a jejíž účast v daném dramatu se omezuje právě jen na pronesení tohoto projevu. Nad to pak taková osoba nemívá ani individuálního jména, jsouc označena pojmenováním, které do značné míry vyjadřuje povahu samého projevu (např. hlasatel nebo posel: obojí substantivum označuje někoho, kdo přináší zprávu). Jde tedy očividně o osobu pomocnou, a tím je zdůrazňována okolnost, že i příslušný projev je jen pomocným prostředkem a zaujímá v hierarchii složek podřízené postavení. Naprostým nedostatkem zapojení do mimojazykové situace ztrácí nositel zprávy, posel, všechnu individualitu (neboť místem, které osoba v mimojazykové situaci zaujímá, je dán smysl jejího kontextu) a stačilo by téměř jen vynechat jméno ‚Posel‘, které je zprávě předesláno, aby se přímá řeč změnila v poznámky, jež, jak víme, jsou pronášeny přímo básníkem.“ (Veltruský 2019: 62).

označuje pojmem básník, který je v dramatu upozaděn dialogem postav, ustupuje dialogu do scénických poznámek, v nichž komunikuje se čtenářem.

V dramatických dílech nemůže nastat situace běžná v epických dílech, v nichž vypravěč prosazuje svou osobnost, ztrácí odstup od vyprávěného, nebo je dokonce současně vypravěčem i postavou. Zatímco v epických dílech vypravěč zprostředkovává čtenáři děj, od něhož buď zaujímá, či nezaujímá odstup, v dramatických textech žádný vypravěč není, namísto něj jsou však přítomny scénické poznámky, jejichž mluvčí popisující scénu je vždy od rozprávějících postav oddělen, vždy vůči nim zaujímá distanci. V dramatickém díle však může vystupovat postava, jíž Veltruský nazývá rezonér,¹⁴⁷ která se od ostatních postav liší odstupem, z něhož nazírá dění dramatu: „Někdy také vytváří básník zvláštní osobu, která soustavně hodnotí dialog z jeho hlediska; tato osoba – bývá nazývána *raisonneur* – si zpravidla udržuje od ostatních jistý odstup, nezasahuje přímo do akcí a reakcí, z nichž se dialog skládá, a to jí umožňuje hodnocení nezaujaté v tom smyslu, že je to hodnocení závažnější než hodnocení všech ostatních osob, tedy v podstatě vlastní hodnocení básníkov.“ (Veltruský 2019: 55). Podle Veltruského tato postava posuzuje dialog prizmatem postojů mluvčího scénických poznámek. Zastupuje totiž autorský subjekt, který je skryt ve scénických poznámkách, v dialogickém střetávání jednajících postav.

Popisné úseky obsažené v *Noci s Hamletem* nelze považovat za cílené instrukce pro herce či režiséra. Takto úzce pojaté definici vedlejšího textu v dramatu, jak ji představuje *Encyklopedie literárních žánrů*, popisy Holanovy básně neodpovídají. Ovšem vyhovují atributům scénických poznámek, které ve své monografii předkládá Veltruský preferující pojetí popisu scén coby autorských komentářů či lyrických úseků, které vychází z jeho pozorování vývoje dramatu od přelomu 19. a 20. století. Veltruský hovoří o dramatu impresionistickém a symbolistním, na jejichž příkladu dokládá legitimnost své definice scénických poznámek. Holan získal nejdůkladnější profesní zkušenost s dramatickým textem deset let před tím, než započal psát *Noc s Hamletem*. Na konci třicátých let vytvářel scénické poznámky či promluvy chóru, které měly korespondovat s textem symbolistické hry *Alladina a Palomid*, jejíž motivy se promítly do jeho tvorby čtyřicátých a padesátých let.

¹⁴⁷ Veltruský označuje tuto postavu termínem ve francouzském znění „raisonneur“.

4.7.3 Analýza scénických poznámek v *Noci s Hamletem*

Verše popisných pasáží vyjadřují postoje autorského subjektu, který stojí v hierarchii subjektů *Noci s Hamletem* nad postavou básníka a Hamleta. Proti tvrzení, že vyjádření postavy básníka a promluvy autorského hlasu pocházejí od dvou různých subjektů, by mohlo být namítnuto, že postava vyprávějícího básníka je s hlasem autorského subjektu celkem pětkrát ztotožněna prostřednictvím první osoby množného čísla, která se objevuje čtyřikrát, a jednou užitím první osoby jednotného čísla. Od první osoby se však mluvčí popisných pasáží vždy navrací ke třetí osobě jednotného čísla. Všechny případy tohoto ztotožnění se nacházejí v prologu básně, v ostatních popisných pasážích promlouvá autorský subjekt ve třetí osobě jednotného čísla, nebo množného čísla. Není v nich zastoupena první osoba singuláru ani plurálu.

První osoba množného čísla se poprvé objevuje ve třetí sloce úvodní části *Noci s Hamletem*, v níž je předestírána atmosféra noci, do níž se promítají postoje Hamleta a básníka, kteří spolu vedou dialog: „Příroda sdružovala naše pohrdání městem, / se skalní močí podvrácených mechů / při celé zlaté výšce schopnosti“ (Holan 2004b: 10). Uvnitř jedné sloky dochází k střídání první a třetí osoby: „a čekala, až se housenka vína promění v motýla, / ale nedočkala se / neboť on pohrdal vínem od jistého dne, / kdy z žízně musil otevřít koni tepnu / a pítí krev...“ (Holan 2004b: 10). Nejjednoznačnější doklad ztotožnění autorského mluvčího s postavou básníka se vyskytuje v závěru šesté strofy úvodní části, v níž tento hlas začne promlouvat v první osobě jednotného čísla, na základě čehož lze usuzovat, že to on je básníkem, který se setkal s Hamletem: „ne, ne, ale já stále vidím jeho škleb / nad lidmi, kterým je-li něco tajemstvím, / je jim i prázdnotou, do které / házejí celou svou vymiškovanou zuřivost...“ (Holan 2004b: 12).¹⁴⁸

¹⁴⁸ První osoba množného čísla se dále vyskytuje ve čtvrté strofě, v níž pokračuje navozování atmosféry nočního rozhovoru mezi básníkem a Hamletem, započaté již ve strofě třetí: „Málo záleží, / zda nám do toho sykaly sliny / vytékající z úst spících cvrčků, / stavitelé púlnočních mostů, / stvořené tvořící, které si budovalo dvě hrobky, / přízraky, beroucí mzdu za věštby.“ (Holan 2004b: 11). V závěru čtvrté sloky je opět zastoupena první osoba množného čísla: „A také život naléhal, ale naléhal s nebezpečím, že přežijeme, / třebaže bychom chtěli ještě také umřít...“ (Holan 2004b: 11). Poslední doklad první osoby množného čísla se nachází v sedmé sloce prologu, v níž je první osoba plurálu nahrazena třetí osobou množného čísla. V tomto případě jsou ovšem touto osobou označeni všichni lidé, nikoli pouze mluvčí prologu ztotožněný s básníkem a Hamlet: „A přece nevěříme a stále na něco čekáme, / a je možné, že lidé stále na něco čekají / jen proto, že nevěří... / Jsou osvěceni, / ale nevyzařují...“ (Holan 2004b: 12–13).

Hlas promlouvající v popisných úsecích je ovšem od subjektu básníka odlišen. Zaprvé není v popisných částech realizována vypravěčská role básníka, promlouvá zde hlas jiného mluvčího, jenž nevypráví příběh o dialogu a ani jej nezprostředkovává. Aniž by se jako postava zúčastnil rozhovoru s Hamletem, je obeznámen s jeho povahou a se vším, co obě postavy při rozhovoru obklopovalo, a seznamuje s tímto prostředím čtenáře. Zadruhé osobnost vypravěče v jeho promluvách ustupuje do pozadí. Tento ústup je signalizován změnou Ich-formy v Er-formu. Promlouvá-li autorský subjekt, nezaznívá v básni Ich-forma příznačná pro vyprávěcí subjekt básnické povídky, nýbrž třetí osoba jednotného čísla. V popisných částech básně se mluvčí přestává prosazovat, ustupuje do pozadí a z odstupů líčí atmosféru, přírodní dění či obecnou dějinnou situaci.

Jeho osobnost v prologu vstupuje do popředí pouze v těch pěti případech, kdy se autorský subjekt v prologu básně projevuje v první osobě množného čísla a v první osobě jednotného čísla. Třebaže navozená identita mezi básníkem a autorským subjektem není absolutní, ale pouze částečná, má ztotožnění hlasu autorského subjektu s postavou básníka, vykazujícího znaky vypravěčské role, v textu významnou funkci. Značí souvislost mezi autorským subjektem a básníkem, což je postava, která reprezentuje jeho zkušenosti a hodnotové postoje ve střetu s Hamletem, s jeho chápáním světa i sebe samého. Básník se stává jejich nositelem v té vrstvě básně, v níž se odehrává dialog s Hamletem. Postava básníka sice není zaměnitelná se subjektem autorským, který hovoří v popisných úsecích, avšak stává se poukazem k jeho hodnotám, názorům a zkušenostem. Ačkoliv básníkovy promluvy obsahují prvky, na jejichž základě může být pojmán jako vypravěč, ve struktuře celé básně zaujímá jiné postavení. Je především postavou, která v *Noci s Hamletem* vykonává úlohu rezonéra, jehož působení v dramatickém díle analyzoval Veltruský.

Z celkového počtu 1025 veršů¹⁴⁹ je 164 veršů *Noci s Hamletem* založeno výhradně na popisu scény. Dialog mezi básníkem a Hamletem je proložen devíti popisnými pasážemi, které jsou v šesti případech od dialogu dokonce odděleny grafickým signálem tvořeným pomlčkami majícími stejně jako popisy scény kompoziční funkci. Není pravidlem, že tento grafický signál vždy odděluje dialog

¹⁴⁹ Piorecký ve své studii uvádí, že *Noc s Hamletem* má celkem „1025 veršů“ (Piorecký 2006: 170).

od scénické poznámky. I přesto je zřetelné, kde začíná scénická poznámka, promluva Hamleta, popřípadě uvozovací věta básníka. Popisné úseky předurčují význam replik postav a vytvářejí atmosféru, která panovala v prostoru, v němž přichází Hamlet k básníkovi. Tyto popisy se vyznačují stejnými znaky jako scénické poznámky v dramatu. I v *Noci s Hamletem* dochází ke střídání scénických poznámek a replik postav.

Nejrozsáhlejší scénickou poznámkou je prvních sedm strof básně, v nichž jejich mluvčí uvádí čtenáře do mimojazykové situace díla a představuje čtenářům postavu Hamleta. Těchto sedm slok je tvořeno dohromady 116 verši. Tento dlouhý popis scény, na niž posléze vstupuje Hamlet a básník, představuje první seznámení s prostorem a hlavní postavou díla, které se většinou vyskytuje na začátku každého dramatu. První sloka ze sedmi odpovídá vedlejšímu textu dramatu ve všech ohledech, poněvadž v ní zaznívá přítomný čas: „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 2004b: 9).

Po první scénické poznámce již následují kratší popisy scén, které uvádějí a předznamenávají jednotlivé výstupy postav. První scénická poznámka je uzavřena grafickým předělem vyznačeným patnácti pomlčkami. Za ním je umístěn druhý popis scény předznamenávající v devíti verších první Hamletovu promluvu. Hamlet v ní tematizuje lidskou konečnost poté, co je v poznámce představena atmosféra noci bezohledně a krutě nakládající s lidskými dějinami deformovanými válkami: „Přes zeď se přehýbala zeleň / a vrhala v cestu hloh své zvědavosti. / Okno otevřelo vítr, který průvanil: / To vaše dění mnoho je a není, / však dění s bytím: zázrak k závidění! / Noc kouřila dějiny, jedla smažená křidýlka / uřezaná z kotníků Merkura / a zapíjela to / potem varhaníka u Svaté Tragédie... / „Jen když se smíříš se smrtí,“ řekl Hamlet, / „pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové...““ (Holan 2004b: 14). Holan v tomto popisném úseku navrácí vedlejší text dramatu svému zdroji, jímž je chór. Ve druhé scénické poznámce se totiž ve dvou verších z popisu vyděluje replika chórové postavy větru. Holan se v tomto momentu navrácil k postupu, kterého užil již v *Terezce Planetové*, do níž, ovlivněn svou prací na scénických poznámkách pro hru *Alladina a Palomid*, jež později vydal pod příznačným názvem *Chór*, umístil promluvu chóru ztotožněného s věčnou

cykličností přírodních dějů, která se chová jako vítr, protože postavy ovívá svými sděleními: „Svou odpovědí všechny ovál / sám chór a věčný zeměvzrust: *Je srdce tvoje / na černej kámen lom. / Snad milá prahne / mít pomník a mít strom.*“ (Holan 1970: 108). V antickém dramatu chór postavám zvěstoval fatalistické chápání světa řízeného libovolnými a často absurdními rozhodnutími bohů. Promluva chóru v *Terezce Planetové* i v *Noci s Hamletem* tuto vlastnost chóru zachovává. Vítr a jeho projevy symbolizují v obou dílech nezměnitelné danosti, jimž lidé čelí, jelikož vítr je nevyzpytatelným meteorologickým jevem. Hamlet proto stoicky vybízí svého posluchače ke smíření se smrtí, kterou nelze z lidského života odstranit. Vítr je v Holanově tvorbě jedním ze zásadních symbolů. V jedné z jeho prvních sbírek se stal dokonce námětem pro celou básnickou sbírku pod názvem *Vanutí*. V *Noci s Hamletem* se však toto téma proměňuje v promlouvající dramatickou postavu.

Třetí scénická poznámka skládající se ze šesti veršů je signalizována grafickým signálem tvořeným patnácti pomlčkami, které oddělují repliku Hamleta od popisu scény: „ ,Víte, svoboda je vždycky rodná / s *dobrovolnou* chudobou...‘ / - - - - -
- - - - - / Noc přesahovala noc... Náchylná k zemi / nebo náhrobní do všeho, / co právě dělali živí i mrtví... / Živí se možná ostýchali a byli drzí... / A mrtví byli ne úmyslně, ale dědičně / nebo mstivě závistiví...“ (Holan 2004b: 19). Scéna noci je prodchnuta tématem posmrtného života. Touto atmosférou je předurčena následující Hamletova promluva, v níž tato postava hovoří o tomtéž: „ ,Ale vlasy z oběšence / jsou ještě nedůtklivější, protože *hebké* na páteř, / a nemají se k bytí o nic víc / než k chlupům poznání.‘ “ (Holan 2004b: 20).

Čtvrtá scénická poznámka je opět signalizována patnácti pomlčkami, které odlišují Hamletovu promluvu od popisu scény založené na simultánnosti dění: „ ,Nevím, ale už *tvarem* některých lidí uvědomil jsem si / úměrný obsah chobotnice... ‘ / - - - - - / Vítr hrdloval komínem... A někde v háji / rozechvíval chlupy na pyji daňka... / A někde v dějinách hnal obžerné koráby Waltera Raleigha“ (Holan 2004b: 25).

Pátá a šestá scénická poznámka jsou obsaženy v Hamletově replice, v níž se tato postava stává autorem dramatického dialogu Orfea a Eurydiky. První z nich tento dialog zahajuje, zdůrazňujíc, že jejich rozhovor se odehrává v přítomné chvíli: „ ,Neboť Orfeus, odváděje si ji, *neohlédl se* / a přivedl ji tedy zase na *tento* svět. / Právě na něm udělali několik kroků: / ORFEUS: Jsi ráda? / EURYDIKA: Nevím,

nepamatuji se ještě...‘ “ (Holan 2004b: 36). Druhá z nich rozhovor Orfea a Eurydiky uzavírá. Od jejich rozmluvy je oddělena dvojitým grafickým signálem skládajícím se ze dvou řádků patnácti pomlček:¹⁵⁰ „,ORFEUS: [...] Budu tě líbat a hýčkat, / ponesu tě, ponesu tě, ponesu tě a budu tě líbat a hýčkat... / -----
----- / ----- / Ale básní[k] neví, jak dál – / a lidé se přestali bát... ‘ “ (Holan 2004b: 43).

Sedmá scénická poznámka je z obou stran oddělena od Hamletových replik grafickým signálem. Podruhé se zde objevuje projev chórové postavy větru, který pohrdavě shlíží na lidské dění a marnou touhu člověka po poznání a transcendenci: „,Chámovina od nóny do nešpora!...‘ / ----- / Okno si otevřel vítr, který zpíval: Vrší se mráčky, vrší, / vesmír je láká, / když však z nich po tom prší, / prší jen na slimáka... / ----- / ,Rád bych našel proud, který by zavařil / do svých vln první chalupu / vystavěnou z čajových cihel – / rád bych našel řeku, / která by po svém celém toku / byla bez města...‘ “ (Holan 2004b: 45). V této scénické poznámce přerůstající v chórovou postavu je motivem deště předurčen obsah Hamletova následujícího vyjádření, ve kterém uvažuje nad možností nechat zaniknout vesnici ve vlnách.

V osmém vedlejším textu je popisován příchod bouře, která představuje analogii k Hamletovu vnitřnímu dění. Bouře zde charakterizuje Hamletovo uvažování a způsob podání jeho následující repliky. Po dlouhém přemlouvání Hamlet, pobídnut přicházející bouří, začíná básníkovi sdělovat příběh své lásky k Julii: „,Ale zatím někde v dálce / blesk se vyblil do okna bouře, / Hamlet si dal říci a vypíjeje / čern své ideje pokračoval: ,Bylo při konci masopustu‘ [...] “ (Holan 2004b: 56).

¹⁵⁰ Tento dvojitý grafický signál je v básni použit ještě ve dvou případech, kdy však oplývá jinou funkcí. Značí pauzy v promluvě postav, nebo pauzu v dialogu, než zazní další replika. První z nich neodděluje repliku postav od popisu scény, ale zdůrazňuje pauzu v Hamletově promluvě následující po jeho závažném a bolestném sdělení o vraždě Julie: „,zbylo-li ještě něco ve sklepě, / pak moje pravá dlaň, ten arcíčíšník, / sevřela láhev... / Žel, bylo to její hrdlo... / ----- / ----- / Julie! – Když vrah se setká s vrahem, nezabijí se, pane! / Tak dívka touží a neví o tom, protože touží...“ (Holan 2004b: 59). Druhý z nich odděluje promluvu Hamleta od repliky básníka, nebo spíše vyjadřuje ticho, které v rozhovoru nastalo po Hamletově poslední replice: „,ale ty ruce věrné všemu vezdejšímu, / co jako polštář třeba natrástí / pod hlavou syna, i kdyby to byl vrah...! / ----- / ----- / Ano, řekl jsem, ale kde byly ty vaše ruce, / když jste v Tuileriích tlachal s Robespierrem“ (Holan 2004b: 65).

Poslední, devátý popisný úsek je umístěn v závěru básně. Skládá se ze čtyř veršů, které navozují analogii mezi okamžikem svítání a Hamletovým pohledem na zříceninu stojící na blízkém kopci. V těchto verších se překrývá básníkově zprostředkování příběhu o dialogu mezi ním a Hamletem s popisem scény a chování postavy: „Ale to už se rozednilo... Hamletovo pravé oko vystouplo, / když úsvit vhodil do jeho levého víčka / kopec na obzoru, kde pár balvanů / usilovalo o navrácení celého hradu...“ (Holan 2004b: 67). Pohled na zříceninu v Hamletovi vyvolá vzpomínku na hrad Elsinor, kde se naposledy setkal se Shakespearem: „Nedávno,“ řekl Hamlet, „byl jsem s několika mladými / u stárnoucího Shakespeara v Elsinoru...“ (Holan 2004b: 67). Ve scénické poznámce je předesláno, jakým směrem se budou odvíjet Hamletovy myšlenky a jakému tématu se bude ve své promluvě věnovat. Je v ní osvětleno, odkud pramení jeho vzpomínka na Elsinor. Pokud by byl tento výjev inscenován, zmíněného popisu by bylo možno použít jako instrukce pro režiséra, herce i scénografa.

V *Noci s Hamletem* jsou přítomny tři typy promluv. Prvním typem jsou scénické poznámky, v nichž promlouvá autorský subjekt. K nim lze zařadit také repliky chórové postavy větru objevující se pouze uvnitř vyjádření autorského mluvčího. Druhým typem jazykových projevů v tomto díle jsou dialogy mezi Hamletem a básníkem. Na základě přítomnosti scénických poznámek a rozhovoru mezi postavami lze o *Noci s Hamletem* uvažovat jako o díle, které náleží k dramatickému literárnímu druhu.¹⁵¹ Třetí typ promluv představují uvozovací věty básníka, jimiž jsou uváděny Hamletovy repliky coby přímá řeč. Tyto signály naopak *Noc s Hamletem* přibližují k textům epického charakteru. V Holanově básni se mnohdy scénické poznámky s promluvami básníka vyprávějího příběh o dialogu protínají. Cele spolu však nikdy nespływají, jelikož hlas autorského subjektu se na rozdíl od promluv básníka zaměřuje na popis scény, který je prost prvků vyprávění. Patrné je to například ve třetí scénické poznámce, v níž ve třetí osobě singuláru či plurálu promlouvá autorský hlas a která se bez jakéhokoli grafického označení přelévá v básníkově projev uvozující Hamletovu repliku, přičemž v jeho vyjádření je užita první osoba singuláru: „Noc přesahovala noc... Náchylná k zemi / nebo náhrobní do všeho, / co právě dělali živí i mrtví... / Živí se možná ostýchali a

¹⁵¹ Hamlet pronáší též rozsáhlé monology. Také ony patří k rysům dramatických žánrů.

byli cizí... / A mrtví byli ne úmyslně, ale dědičně / nebo mstivě závistiví... / Pochopil jsem to, když Hamlet, netuše mé myšlenky, pravil: „Co nás nyní jen obklopuje, *zavalí nás jednou...*“ (Holan 2004b: 20). Zatímco autorský hlas se soustřeďuje na popis noci, přiblížení její atmosféry a v jeho slovech jsou charakterizováni žijící a zesnulí, postava básníka vypovídá o vývoji svého rozhovoru s Hamletem. I když *Noc s Hamletem* vykazuje dvojí protichůdné signály, které umožňují zařadit ji k epice, nebo ke dramatu, její kompozice odpovídá spíše dramatickému útvaru, poněvadž její text je členěn systematickým střídáním scénických poznámek a replik. Funkce některých básnickových promluv, v nichž je zprostředkován příběh o dialogu s Hamletem, se navíc blíží účelu scénických poznámek v dramatickém textu. Vyprávění v nich ustupuje popisu Hamletových gest či způsobu, jakým svou repliku přednesl: „A potom, smaže semeno z Loga na roztopené / slatině jazyka, sykl:“ (Holan 2004b: 25). V pasážích, v nichž promlouvá postavám nadřazený autorský subjekt, ovšem příklon k vyprávění a ústup popisu vysledovat nelze.

Jediný jednoznačný, ovšem současně velmi sporý argument pro uznání této básně jako epického či lyrickoepického textu, představuje chronologická souvislost mezi jejím začátkem a koncem. Dění je v básni zahájeno v nočním čase a ukončeno je okamžikem svítání. Tento nezpochybnitelný narativní prvek však spočívá pouze na povrchu struktury básně, která je ale ve své podstatě dramatická.

4.7.4 Motivy Bolesti v dramatickém příběhu a v dialozích Noci s Hamletem

Většina motivů, témat i obrazů, jimiž se vyznačuje *Noc s Hamletem*, je přítomna i v *Bolesti*. Souvislost mezi těmito díly je dána již tím, že vznikala paralelně. *Bolest* psal Holan mezi léty 1949–1955, *Noc s Hamletem* byla vytvářena mezi léty 1949 – 1956. Motivem, k němuž se Holan v *Bolesti* opakovaně navrácí a který se objevuje přímo v názvu několika básní, je svítání či úsvit, jímž je uzavřena *Noc s Hamletem*. *Bolest* obsahuje dvanáct básní, které o svítání pojednávají či v jejichž verších je tento motiv použit. Jsou jimi například básně *Svítání*, *Za svítání*, *Úsvit* či *Kterákoli noc a zvláště před úsvitem* nebo *Non cum Platone*. Je pravděpodobné, že některé verše *Bolesti* předcházely vzniku veršů *Noci s Hamletem* a v mírně pozměněné podobě se staly součástí tohoto díla. Z tohoto důvodu interpretace básní *Bolesti*

mnohdy osvětluje význam *Noci s Hamletem*. Obě díla se vzájemně doplňují. Výklad veršů o svítání z *Bolesti* může vysvětlit závěr *Noci s Hamletem*.

Zatímco *Bolest* je básnickou sbírkou obsahující lyrické básně, *Noc s Hamletem* je básnickou skladbou, v níž jsou zastoupeny znaky všech tří literárních druhů. Ze srovnání *Noci s Hamletem* s *Bolestí* vyplývá, že *Noc s Hamletem* je založena zejména na principech dramatu. Lyrický subjekt *Bolesti* prožívá v jednotlivých básních protichůdné nálady. Tato odlišná emocionální rozpoložení lyrického subjektu jsou prostřednictvím intratextových vazeb usouvztažňována a konfrontována. Na kontrastu mezi jednotlivými náladami různých básní z *Bolesti* Holan založil dramatické napětí *Noci s Hamletem*, v níž jsou různé odstíny naladění lyrického subjektu vsazeny do dramatické kompozice. Holan v této skladbě dramaturgizuje původně lyrické segmenty ze sbírky *Bolest*. V *Noci s Hamletem* Holan z protikladných stavů lyrického subjektu *Bolesti* učinil vnitřní konflikt hlavní postavy Hamleta, jenž je výrazně autobiografickou postavou. Lyrický subjekt *Bolesti* se v *Noci s Hamletem* proměnil ve dvě dramatické postavy, básníka a Hamleta.

Opelík se domnívá, že *Noc s Hamletem* shrnuje vše lyrické, co bylo básníkem vysloveno v *Bolesti*: „Co je v *Bolesti* rozdrobeno, je už v *Noci s Hamletem* shrnuto.“ (Opelík 2004: 139). Ovšem pokládá si otázku, zda toto shrnutí je současně i sjednocením, a odpovídá na ni záporně. Dospívá k mylnému přesvědčení, že *Noc s Hamletem* je pásmem složeným z drobnějších monologických úseků, v nichž se projevuje polytematičnost. Míjí, že *Noc s Hamletem* je stejně jako básně *Bolesti* především lyrickým dílem. Uznává však, že v Hamletově milostném příběhu jsou sceleny motivy roztroušené v různých básních *Bolesti*. Tento děj však považuje za příznak epična, třebaže o něm hovoří jako o erotické tragédii, ignorujíc to, že je Hamletem sdělován v replice, která patří do dialogu rozvíjejícím se na rozloze celé básně. „Je to však i sceleno? Nazíráno sub specie obhajovaných hodnot, je *Noc s Hamletem* pásmem menších, monologicky založených metaforických nebo rétorických projevů, probírajících jeden námět (nebo jeden motiv) za druhým. Co je jejím jediným sceleným děním a tudíž významových jádrem, je Hamletův epický příběh, který je v Holanově interpretaci podán jako Hamletova erotická tragédie.“ (Opelík 2004: 139).

Ústředními prožitky lyrického subjektu *Bolesti* jsou vina, s ní související výčitky svědomí a bolest. Pro lyrický subjekt *Bolesti* je důležité „uznání i pojmenování vlastní viny a přijetí trestu, trestu v podobě bolesti a samoty“ (Opelík 2004: 122). *Bolest* je považována za Holanův lyrický deník, do nějž se promítají básníkovy osobní pochybení. Nejvíce si Holan vyčítal, že uvěřil tezi komunistické ideologie, pro které opustil katolické vyznání, a že v dílech své poválečné tvorby, například v *Díku Sovětskému svazu*, oslavoval Sovětský svaz. V *Bolesti* se střídají básně, v nichž lyrický subjekt prožívá prázdnotu a zoufalství, s verši, v nichž dospívá ke smíru a harmonii. Jednou je jeho samota příčinou prožitku marnosti, jako například v básni *Slunce o hromnicích*, v níž lyrický subjekt upřednostňuje před tvorbou poezie setkání s přítelem, hovor s ním před básní: „Má samota je úděsná, jak němě velí / ne pro kdekoho býti neosobní... Báseň / je dar... Ano, ale mluvené je lepší než psané... / Co bych dal za přítele!“ (Holan 2000b: 168). V básni *Když prší v neděli...* naopak představuje samota nutný a jediný předpoklad souladu se sebou samým, poněvadž přítomnost druhého člověka narušuje autentické chování jedince: „Když prší v neděli a když jsi sám, naprosto sám, / otevřen všemu, ale když nepřichází ani zloděj / a nezaťuká ani opilec či nepřítel, / když prší v neděli a ty jsi opuštěn / a nechápeš, jak žít bez těla / a jak nebýt, když máš tělo, / když prší v neděli a když sám jsi všechn svůj, / nečekej ani hovor se sebou!“ (Holan 2000b: 146). Existenciální rozpolcenost lyrického subjektu, který se hořce vyrovnává s vlastní vinou, „Mučivě klíčí v mém srdci / výčitka za výčitkou. / Had ironie kmitá jazýčkem, / nestejně stejný při svém uštknutí“ (Holan 2000b: 139), se v básni *Test I* střídá s pokorným přijetím trestu v podobě bolesti: „Ale bolest je přesná.“ (Holan 2000b: 139). Znechucení ze života a nevolnost plynoucí z odmítané tělesnosti, které jsou patrné v básni *Sbohem*: „Už zase táhne bouře z babího kouta osudu. / Vědomí, na které jde slabo, / trne tělesným naruby“ (Holan 2000b: 281), jsou v básni *Sníh* naopak popírány vděčností za tělesnou existenci: „Sníh začal padat o půlnoci. A je věru pravda, / že se nejlíp sedí v kuchyni, / i kdyby to byla kuchyně nespavosti. / Je tam teplo, vaříš si něco, piješ víno / a hledíš oknem do důvěrné věčnosti.“ (Holan 2000b: 141). Obdobná ambivalence provází náhled lyrického subjektu na okamžik svítání a projevuje se i v jeho vztahu k noci, do jejíhož času Holan situoval rozhovor postav *Noci s Hamletem*. Svítání, která ukončuje toto dílo, je záměrným poukazem k vrstvě básní *Bolesti*, v nichž se motiv svítání objevuje. Konec *Noci*

s *Hamletem* lze vyložit jako výslednici ambivalentního vztahu lyrického subjektu z *Bolesti* k nočnímu času a k úsvitu.

V převaze básní *Bolesti* je chvíle úsvitu lyrickým subjektem přijímána negativně. Již v nedokončeném cyklu básní *Strach*, který je s *Bolestí* motivicky provázán, se lyrický subjekt vyjadřuje o slunci velmi odmítavě prostřednictvím expresiva značícího nelibost a pohrdání. Slunce pro něj „není víc než kulička hořícího hnoje“ (Holan 2000b: 83), zatímco hodnocení nočního času je smírnější. Je symbolizován měsícem připomínajícím lék na nespavost: „Lůna, tableta k usnutí, dormiral. / A přece usnouti lze není.“ (Holan 2000b: 97). Lyrický subjekt *Bolesti*, rovněž trpící nespavostí, je svědkem přechodu noci v den. Úsvit pro něj nemůže mít význam nadějeplného začátku, jelikož svítání vnímá jako nejednoznačné pomezí spojující protiklad noci a dne. V básni *Za svítání* je znechucen tím, že úsvit není koherentní sám se sebou: „Ano, už svítá... Je to špinavé prádlo / na vykoupaném těle krasavice...“ (Holan 2000b: 125). Situaci svítání vnímá lyrický subjekt jako nenáležitou a paradoxní: „To je ta chvíle, kdy kněz jde na mši / po hřbetě d'ábla.“ (Holan 2000b: 117).

Začátek dne chápe lyrický subjekt jako záporný okamžik, protože mu odnímá jeho schopnost vztahovat se k příznakům zemřelých básníků, kteří jej v čase svítání opouštějí: „To je ta hodina, / kdy i modlitba za zemřelé básníky / vyzní naprázdno, neboť oni jsou už za obrazem.“ (Holan 2000b: 142). Úsvit je chvílí krutého vystřízlivění z nočního blouznění. To, co se za nočního času jevílo jako hodnotné, je ráno odhaleno jako bezcenné: „To je ta chvíle, kdy sny nejsou nic / než bleší štípance na Marsyově kůži.“ (Holan 2000b: 117). Lyrický subjekt za úsvitu prožívá rozhořčení a vztek, které projevuje užitím vulgarismu v metafoře slunce, poněvadž z básní napsaných v noci zbývají pouhé nedokonalé fragmenty: „To je ta chvíle, kdy úlomky hodinových slov / sbírá kunda orloje.“ (Holan 2000b: 117).

Noc je sice v *Bolesti* časem setkávání s přízraky a též dobou strachu, ovšem svítání v lyrickém subjektu probouzí úzkost, poněvadž poukazuje k přeludné podstatě samotné denní reality. Odhaluje prázdnotu nadcházejícího dne: „To je ta hodina, / kdy všednost je tak tajemná, / že jí už není.“ (Holan 2000b: 142).¹⁵²

¹⁵² Přízračnost hodiny svítání přítomná v Holanově básni *Úsvit I* koresponduje s Čepovou povídkou *Cesta na jitřní*, v níž se Cyrilovi Nedomovi vyjevují věřící, mířící v brzkých ranních hodinách na

Jestliže v noci je lyrický subjekt vyděšen a inspirován, za úsvitu prožívá bezútěšnost a prázdnotu. Když svítá, ztrácí lyrický subjekt jakékoli opory a je šokován nenadálým sepětím nicoty a životní reality. Prožitek strachu a úzkosti postupem noci k ránu graduje: „Nebyl mi k hrůze démon / od večerního nehtu k rannímu drápu.“ (Holan 2000b: 263). Ve večerních hodinách má ohrožení podobu nehtu, který se v průběhu noci proměňuje v dráp. Úsvit je vyjádřen metaforou „ranního drápu“, poněvadž ráno je okamžikem, kdy je lyrický subjekt ochromen příchodem nového dne: „To je ta hodina, / kdy ty, ještě živý, neunikneš / ani tajným vchodem, ani pod jiným jménem...“ (Holan 2000b: 142). S východem slunce pocítuje lyrický subjekt veškerou tíži své životní situace: „To je ta chvíle, kdy těžký kufr svítání / považuje naši páteř za zdrhovač zip.“ (Holan 2000b: 117). Je to doba, kdy není možné odmítnout bolestné důsledky vlastního nebo cizího jednání: „To je ta chvíle, kdy stromy, zraněné laní, / čekají, až to slíže.“ (Holan 2000b: 117). Ráno si lyrický subjekt trpce uvědomuje, že není možné vyhnout se realitě, která je nepřijatelná.

Motiv svítání, ale i noci je v *Bolesti* úzce spjat s prožitkem viny a bolesti. Noc lyrického subjektu *Bolesti* se vyznačuje nespavostí, jejíž příčinou jsou výčitky svědomí: „Ne, nelze spát... Čím mladší je teď ticho, / tím zvučnější jsou podrobnosti šedých výčitek... / Chodím o půlnoci světlic / sešívaje kouty ve hromadu zoufalství... / Kdo mi to plívá do tváře? / Je konec nevinnosti v básníkovi? / Na nebi Lev a Panna zapadají...“ (Holan 2000b: 248). Toto noční utrpení svítání vystupňuje stvrzením zodpovědnosti za vykonané přečiny. Dobu noci těsně před začátkem svítání charakterizuje lyrický subjekt v básni *Kterákoli noc a zvláště před úsvitem* jako trýznivý čas nespavosti a strachu. Lidé v básni nemohou usnout, protože jim to nedovolí vědomí viny, které svítání posléze umocní v oslepujícím blýskání nastavených zrcadel, před nimiž nelze uniknout: „Co lidí nemůže spát! / Co jich pospíchá od sebe / jako kuň, který jde kolem porážky! / A co se jich třese děsem! / Došlápnutí všech kostí šustivě naléhá na útěk, / unikavou duší syčivě opouští smyslnost / a také výčitky svědomí prchají do nevidění. / Jenomže právě tam jsou zrcadla...“ (Holan 2000b: 150).

mši, jako duchové zemřelých. Také v tomto Čepově díle je za úsvitu seřena hranice mezi realitou života a prázdnotou smrti.

Sluneční svit rodící se v průběhu svítání v Holanově poezii není metaforou vědění. Symbolizuje nemožnost dosáhnout duchovního poznání a nalézt jistotu v konfrontaci s konečností. V básni *Mi lascio* – ze sbírky *Strach* zabránil svítání lyrickému subjektu v hledání hvězdy v mezihvězdném prostoru: „[...] když tu něčí mrzký smích / (podobný meluzíně v komíně krematoria) / nutil mne nalézt / hvězdu v prostoru mezihvězdném, / a to zrovna, když začínalo svítat...“ (Holan 2000b: 87). Lyrický subjekt *Bolesti* proto upřednostňuje před světlem přicházejícího dne temnotu noci, která jej sice trýzní výčitkami, avšak oproti světlu vytváří podmínky, za nichž paradoxně neztrácí svůj zrak a ponechává mu naději na odhalování principů života a smrti. Z básně *Osleplí* vyplývá, že dle mínění lyrického subjektu jsou všichni lidé odsouzeni k tomu vyhýbat se světelným paprskům, aby si uchovali možnost poznat pravdu. Posledním, kdo dokázal unést jasné světlo, byl Kristus, od něhož se lidé odlišují tím, že se před oslepujícími účinky slunce skrývají do temnoty: „Obdivné, žasnoucí světlo podobné tomu, / za kterého dal Pontský Pilát portrétovat / Pána Krista... // Ani mračinka, ni žádná přitmívání, / tak žádoucí nám, / kterým už jenom tma mnohé odhaluje...“ (Holan 2000b: 229). Kristovo portrétování Pilátem Pontským je metaforou jeho souzení. Verše této básně naznačují, co je příčinou lidského vyvržení do tmy noci. Ježíš byl nevinný, a přesto přijal zodpovědnost za všechny lidské viny, člověk se však nedokáže vyrovnat ani s vinou vlastní.¹⁵³ Alegorickým příznakem této neschopnosti jsou „mračinky“ a „přitmívání“, které lidská bytost potřebuje, aby dokázala svit slunce vydržet.

Úsvit může znamenat pro lyrický subjekt *Bolesti* vysvobození z nočního trápení, pouze pokud je v básni přítomna matka nebo pokud zaznívá zpěv kohouta, který v Holanově poezii symbolizuje skutečnou záchranu před strachem a úzkostí. V básni *Zmrtvýchvstání*, které si lyrický subjekt představuje jako ráno po probuzení a návrat domů, je v blízkosti lyrického subjektu jak matka, tak kokrhající kohout: „Odpusť, Bože, ale utěšuju se, / že počátek a vzkříšení všech nás / nebožtíků / bude ohlášen tím, že prostě zakokrhá kohout... // To potom zůstaneme ještě chvíli ležet... / První, kdo vstane, / bude maminka...“ (Holan 2000b: 209). Bez zpívajícího kohouta si však svítání podržuje svou beznadějnost: „Tísňivé svítání...

¹⁵³ V básni *Za noci* postava kráčející noční krajinou přemítá o vině každého člověka: „Už málokde uvidíme Kalvárii s třemi kříži. / Bývá to jen jeden kříž s Pánem Kristem, / neboť ty dva lotry po Jeho stranách / zastanou kteříkoli dva z nás...“ (Holan 2000b: 189).

Dědina, / ve které snědli všechny kohouty...“ (Holan 2000b: 178). Svítání samo o sobě neodstraňuje příčiny nočních strachů, nýbrž je umocňuje, ale kohout, třebaže zpívá v noci, je odvrátit dokáže a vysvobozuje lyrický subjekt ze samoty. Téměř idylická je v tomto ohledu báseň *V pokušení*, v níž se zpěv kohouta ozývá v jednu hodinu v noci a ochraňuje lyrický subjekt před strachem, protože přesahuje prolínání protikladů. Za jeho zpěvu životu neubývá jednoznačnost: „Hodina s půlnoci... Kohout zpívá... / Jak mi to pomáhá a plaší noční strachy, / když přece tato třetí svíce přede mnou / je jenom opakováním dvou zhořelých, / zhořelých s poklesem jasu tak střemhlavým, že mohl dopadnout jen do pekel... // To potom Satan mohl by se snadno proměnit / v anděla světla, vzlétnout a být zde... / Kohoute, zpívej, zpívej, mám tě rád!“ (Holan 2000b: 184).¹⁵⁴ Záporné působení svítání zmírňuje také sníh přinášející s sebou nezpochybnitelné světlo bílé barvy, které tiší podrážděnost a nervozitu vlastní v Holanově poezii ránu, a dokonce zvěstuje radostnou předzvěst vzdáleného jara, v němž lyrický subjekt tuší zpěv ptáků.¹⁵⁵ Též ve vztahu k tvorbě není v *Bolesti* úsvit předkládán jen jako negativní okamžik, který tvorbu deformuje. V básni *Svítání* lyrický subjekt nejprve s beznadějí konstatuje, že za úsvitu ve své tvorbě nachází nedokonalosti, posléze však své svůj postoj přehodnocuje a popření díla napsaného za noci se proměňuje ve výzvu napsat báseň, v níž by překonal svou dosavadní tvorbu: „To je ta chvíle, kdy úlomky hodinových slov / sbírá kunda orloje. / [...] To je ta chvíle, kdy musíš napsat báseň / a říci to v ní jinak, docela jinak...“ (Holan 2000b: 117). V závěru této básně představuje chvíle svítání zoufalství, které se může přeměnit v naději.

Hamlet v *Noci s Hamletem* reaguje na příchod svítání negativně stejně jako lyrický subjekt *Bolesti* ve většině básní této sbírky. Úsvit v Hamletovi vzbouzí

¹⁵⁴ Rozporuplnou básní, v níž se objevuje kohoutí kokrhání, je *Úsvit II*. Zpěv kohoutů v ní doprovází pro nespavce absurdní okamžik svítání, který pro něj nemá význam probuzení do nového dne, ale spíše stvrzuje jeho vyčerpanost: „Zpěv kohoutů... Úsvit otvírá otevřené dveře...“ (Holan 2000b: 166). K lyrickému subjektu přichází melancholie, která byla přítomna i předtím, ale nyní, za zpěvu kohoutů, začíná zmírňovat napětí mezi vášní a utrpením: „Objevuje se v nich nikdy neodešlá melancholie, / která podává jednu ruku vášni a druhou utrpení...“ (Holan 2000b: 166). Závěrečné zvolání však vyznívá ironicky: „A to sis myslil, že jsi zapomenut!“ (Holan 2000b: 166).

¹⁵⁵ Toto kladnější přijetí svítání je patrné v básni *Prosinec na vsi*: „Svítání, které dává málo bílé, svítání, / které by sedlák přirovnal ke krávi před otelením... / Brzy to ovšem vynahradí sníh / a zůstane ležet tak natrvalo, / že vlastně bronz je přítom na svědectví pomíjení... // Ale už teď je někdo, kdo vyhrabává z almary / látku, jejíž barvu vytáhne příští jarní slunce, / a někdo, kdo zná hlasy všech ptáků...“ (Holan 2000b: 208).

odpor a vztek. Poněvadž je Hamlet přízrakem, svítáním končí čas, který mu byl vyměřen pro rozhovor s básníkem. Lyrický subjekt *Bolesti* je svítáním převážně nepříjemně překvapen a také Hamlet je náhlostí tohoto okamžiku zaskočen. Svůj postoj ke svítání vyjadřuje ve své replice adresované básníkovi slovy, která jsou pouze mírnou obměnou spojení slov „kunda orloje“ (Holan 2000b: 117) z básně *Svítání*. Verše, v nichž v *Bolesti* promlouvá lyrický subjekt, vložil Holan do promluvy postavy Hamleta, zachovávajíc souvislost mezi vycházejícím sluncem, vulgarismem označujícím prodejnou ženu či ženskou sexualitu a měřením času. V obou dílech je přítomna ekvivalence mezi vycházejícím sluncem a prostitutkou či ženským pohlavním orgánem: „Začalo svítat. Hamlet řekl: ‚Úsvit-kurva! / Ale časově se mi zdá, že je příliš velká...‘ / Řekl jsem: To proto, že na ni myslíte! / Řekl: ‚Snad.‘ “ (Holan 2004b: 66). Básníková zkušenost se shoduje s názory lyrického subjektu *Bolesti* na vztah lidí k důsledkům jejich jednání. Také si je vědom toho, že člověk upřednostňuje tmou noci před září vycházejícího slunce, která jej vystavuje uvědomění si viny a bolesti. Z toho důvodu Hamletovi navrhuje, že vytvoří podmínky, které budou snižovat intenzitu svítání. V *Bolesti* tuto ochranu před úsvitem zaručují „mračinky“ či „přitmívání“, v *Noci s Hamletem* je pro tentýž princip použit podobný neologismus znějící „stmívačky“ (Holan 2004b: 66). Tato pomoc od básníka však nemá být absolutní a není ani bezelstná. Básník sice oplývá mocí vytvořit setmění, ovšem svou nabídku podmiňuje tím, že Hamlet nebude mít „stmívačky“ pod kontrolou: „Řekl jsem: Chcete-li, / pustím vám stmívačky, / jenomže *do prostoru*, / a to ještě vámi nestřeženým pohybem...“ (Holan 2004b: 66). Hamlet tento ponižující návrh odmítá a odhodlává se odejít od básníka bez ochrany: „Řekl: ‚Všechno jenom ne člověka / v záblesku přírody! Ten už našel / svou scénu, a to mne nezajímá...“ (Holan 2004b: 66). Význam tohoto Hamletova rozhodnutí vyplývá ze srovnání s básněmi o svítání z *Bolesti*. Hamlet přijímá odpovědnost za své činy, přestože pro něj, který je přízrakem, má svítání negativnější důsledky než pro obyčejného smrtelníka. Závěr jeho poslední repliky tvoří verše „ ‚Ovšem ani nevědomost neznamena štěstí... / Ale báseň je dar!‘ “ (Holan 2004b: 67), které se zdají napovídat, že *Noc s Hamletem* je uzavřena katarzí hlavní postavy, která nakonec neodmítá nést odpovědnost za vlastní vinu a pocituje vděčnost za možnost věnovat se básnické činnosti. Zvolání „ ‚Ale báseň je dar!‘ “ je odpovědí na verše z *Bolesti*, v nichž lyrický subjekt trpí samotou, a proto se pro něj cennějším stává

rozhovor: „Báseň / je dar... Ano, ale mluvené je lepší než psané... / Co bych dal za přítele!“ (Holan 2000b: 168). V posledním verši *Noci s Hamletem* Hamlet na rozdíl od lyrického subjektu *Bolesti* dospívá k upřednostnění poezie.

V *Noci s Hamletem* svítá pouze jednou, v jejím závěru, ovšem v Hamletově promluvě, v níž je charakterizována situace noci, narušuje její tmu světlo vycházející z oken tanečního sálu, které moment svítání připomíná. Obdobně jako v *Bolesti* není noc přijímána Hamletem pouze pozitivně, ale jeho vztah k ní se vyznačuje ambivalencí. Noc sice představuje naději na tvůrčí inspiraci, současně však je časem utrpení, které je v *Noci s Hamletem* stejně jako v *Bolesti* způsobováno výčitkami svědomí. Hamlet si v průběhu noci, za níž vede dialog s básníkem, vyčítá, že podlehl žárlivosti a zavraždil Julii. Přesto Hamlet v souladu s nazíráním lyrického subjektu *Bolesti* noc vzývá a uctívá, kdežto připomínka svítání je zabarvena záporně a je Hamletem odsouzena jako něco vulgárního a hanlivého. Pro Hamleta znamená noční čas dobu, která je vyhrazena uměleckému vytržení, jehož duchovní čistotu světelný bod tanečního sálu špiní připomínkou jeho viny. Tvorba básní a výčitky svědomí se vzájemně vylučují. Obraz svítání v *Noci s Hamletem* koresponduje s pojetím svítání lyrického subjektu *Bolesti*, pro něhož rovněž úsvit splývá s neúnosným pocitem provinění: „ ,Ať tedy trvá noc, / ve které zatvrzelá harmonie / opakuje svůj rytmus tak dlouho, / až jenom osud zpřetrhá to její ženské mžourání / mžiknutím ničivého démona! / Ať trvá noc, ve které vše je v nemilosti / krom umění, které je už dávno zatraceno / zvědavostí pekel a lhostejností tohoto světa! / [...] A ona trvá... Jen jedno místo svítí: / taneční sál, mateční to jeskyně pekla a žárlivosti / s bodáním v panenství hudby, krutějším / než násilí panně...‘ “ (Holan 2004b: 51). Hamlet básníkovi o tomto tanečním sálu narušujícím duchovnost noci, vypráví příběh, který je projekcí jeho vlastní zkušenosti. V sálu je zavražděna Máša svým žárlivým partnerem, jelikož tančila s jinými muži: „ ,Tak ty jsi tady, Mášo, / a tančíš s jinými? Jak je to možné? Pojd'! – / Ale ona, protože za ni bojuje Eva, / odpovídá: Netančím totiž... bojím se slov... / a... vy... vy jste šílený! / [...] A už přiskočí, / a věda, že i víno se někdy čistí metlou, / zpolíčkuje tu její podle těla tvář, [...] // Zatím však v sále krev setřena je ubrusem, / jehož trásně se zmítají a dělají snad rozdíl / mezi dychtivostí a pýchou, hanbou a vinou“ (Holan 2004b: 51–52).

Žárlivá scéna odehrávající se v tanečním sálu je obsažena verších básně *V dupárně* ze *Strachu* a též v básni *V noci* ze sbírky *Bolest*. *V dupárně* pozoruje lyrický subjekt žárlivě tanec své vyvolené panenské dívky s jinými muži a její pohyby vnímá jako předzvěst budoucí vilnosti, špinavosti a hříchu, které se mohou v tančárně projevit: „Zde veřejná, jakože tajíme své hříchy, / tančila s jinými, a když se jí začal viklat kramfliček, / odešla zrovna tehdy, když jsi viděl, / že kaz v její sukni byl zrovna tam, / kde neměla klín... // Jen špatný básník zakrývá hadí motiv květinovým stylem...“ (Holan 2000b: 92). Verše básně *V noci* odkrývají další příčinu nespavosti lyrického subjektu, kterou je žárlivost a jež je vyjádřena metaforou „sál nespavosti“ (Holan 2000b: 258). Lyrický subjekt nemůže usnout, protože jej děsí představa, že jeho vyvolená tančí s jiným mužem: „Za nepřítomnosti milované ženy / tma celá blázen vypůjčí si její nohy, / vklouzne do střevíčků z ledu / a začne tančit od tvé postele / do obrovského sálu nespavosti... // Střevíčky zvoní, víří, dupou, dovádějí / bez slitování, otevřeně, natrvalo, / a je jim dobře, jistě tančí s jiným, / tvá láska bez víry jim jenom pomáhá / od žárlivosti k cizoložství, / slyšíš je celou noc, čím dám tím mrazivěji – / a ony roztají teprve tehdy, / když se zas vrátí k tobě...“ (Holan 2000b: 258). Ve verších *Bolesti* se lyrický subjekt identifikuje s mužem, který se dopustí vraždy ze žárlivosti, čímž se přibližuje postavě Hamleta: „A tehdy s pocity vraha ze žárlivosti / jsi pochopil, / co je políbení jen půjčené, nedarované...“ (Holan 2000b: 180).

V Noci s Hamletem se z úvah lyrického subjektu *Bolesti* stávají repliky Hamleta. V Hamletových promluvách jsou oslavovány děti a matka. Hamlet obdivuje dětskou bezprostřednost a čistotu: „ Jsou plny života jako kůň, / který necítí jezdce jako cizí bytost, / ale jako svoji myšlenku... Jásají, křičí, / jsou spolu už rok a nelitují toho, / mají mocný kazijed na všechno, co není zázrak – “ (Holan 2004b: 18). Verše *Bolesti* by mohly zaznívat i v Hamletově replice, protože lyrický subjekt sdílí Hamletův nadšený vztah k dětem: „ Jsou děti... Vlastně jenom ony... / Čistota srdce, samozřejmost zázraku / upřeného nám dospělým, i když žasnem, / ohníčkově odpadlí od srdce poézie...“ (Holan 2000b: 245). Matka znamená pro Hamleta nezpochybnitelnou jistotu: „ ,*Maminka!* Ta stále na nástupišti loučení / a nakonec sama! ... Nejmenšími dveřmi / vstoupí, když je nám zle, / k její oslavě by nestačila noc, / i kdyby hvězdy jednou rukou zvedly vůz, / do kterého by usedla, jen aby, spěchajíc / je svému dítěti, dorazila dřív než její úzkost“ (Holan 2004b: 63).

Stejným významem oplývá motiv matky v *Bolesti*: „To je ta chvíle, kdy oheň v krbu / je třeba přikrýt popelem... / Udělají to ruce tvé staré matky, / ruce, které se třesou, ale ruce, / jejichž třesení je stále mírou / ubezpečení...“ (Holan 2000b: 109). Dalším ze společných motivů *Bolesti* a *Noci s Hamletem* je Kristus. Úvahy o jeho odkazu spojují postavu Hamleta s nevyjádřeným mluvčím scénických poznámek. V úvodní scénické poznámce se tento mluvčí pohoršuje nad tím, že lidé nahrazují víru v Boha důvěrou v techniku: „ba jsou tak hluší, že by rádi slyšeli / hlas Pána Krista na gramofonové desce...“ (Holan 2004b: 13). Hamlet hovoří o svém silném vztahu k Ježíši, jehož odvaha k přijetí veškerých vin jej děsí, jelikož on sám prožívá výčitky svědomí kvůli vraždě Julie, kterým se snaží uniknout: „Když pomyslím na trnovou korunu Pána Krista, / zmlkám úděsem.“ (Holan 2004b: 30).

Význam mnoha motivů, které jsou přítomny v *Noci s Hamletem*, lze osvětlit komparací s verši *Bolesti*, které představují v určitém ohledu slovník motivů doplňující četbu *Noci s Hamletem*. Pro dialog Orfea a Eurydiky je určující motiv sestupu a výstupu, který Orfeus podstoupil a v Hamletově verzi antického mýtu přivádí Eurydiku zpět do života. Tento motiv je zastoupen také ve verších *Bolesti*, v nichž se objevuje v souvislosti s tvorbou poezie, nebo s láskou či smrtí. V rozhovoru mezi Orfeem a Eurydikou je motiv sestupu a výstupu převeden do dramatického tvaru, zatímco v *Bolesti* je rozvinut v lyrických textech různého významu. Přítomen je v básni *Jeskyně slov*, v níž do jeskyně vstupuje mladý básník, který se z ní navrácí jako stařec zjišťující, že ve své tvorbě stojí teprve na počátku: „Jen skutečný básník / se vrací z jejího mlčení, / aby, už stár, našel plačící dítě, / odložené světem na její práh...“ (Holan 2000b: 113). V básni *Za svítání* je tvorba básníka vyjádřena sestupem, z něhož není možné navrátit se zpět: „Také ty se namáháš tam shora vzhůru, / neboť kdo sestoupil do poezie, / už nevystoupí...“ (Holan 2000b: 125). Báseň *Setkání ve zdviži* také obsahuje motiv sestupu a výstupu a je v ní naznačena Hamletova proměna antického příběhu Orfea a Eurydiky. Lyrický subjekt ovšem možnost návratu okamžiku souladu mezi ním a dívkou, jíž potkal při jízdě výtahem do horních pater domu, zpochybňuje: „V pátém patře vystoupila a já, který jel dál, / jsem pochopil, že ji už nikdy nespátím, / že je to setkání jednou provždy a už nikdy víc, / že i kdybych šel za ní, šel bych za ní jako mrtvý, / a že i kdyby se ona vrátila ke mně, / vrátila by se už leda z onoho světa.“ (Holan 2000b: 129). Jiného významu nabývá motiv sestupu a výstupu v básni

Předtucha, v níž lyrický subjekt hovoří o cestě do podsvětí pro vlastní srdce, z níž se však nevrátí: „Stůně-li ti však srdce, / půjdeš si pro jeho zdraví do podsvětí / a už se nevrátíš...“ (Holan 2000b: 213). Tato cesta pro zdraví vlastního srdce je narážkou na mýtus o Orfeově marné cestě pro mrtvou Eurydiku, ovšem *Předtucha* nepojednává o lásce k ženě, ale o smrti lyrického subjektu. O nemožnost sestoupit na dno a zachránit dívku nesoucí jméno Ofélie před jistou smrtí pojednává báseň *Prach*: „Ano, ale ze dna, jehož nedostihneš, / je potom slyšet, jak sumec dojídá zbytky Ofélie...“ (Holan 2000b: 262). V této básni je Ofélie, zmiňovaná též v *Noci s Hamletem*, nepřímou ztotožněna s Eurydikou, již se vydává zachránit Orfeus do podsvětí. Všechny tyto různé podoby motivu sestupu a výstupu z básní *Bolesti* jsou v *Noci s Hamletem* zapracovány do dialogu mezi Orfeem a Eurydikou, který nelze interpretovat pouze v doslovné rovině jako rozhovor mezi zamilovanými manžely, protože má především alegorický význam. Postava Eurydiky může být symbolem pravé poezie, nebo čistého vztahu k umění a ke světu.

Srovnání *Noci s Hamletem* s *Bolestí* poskytuje doklad toho, že v tomto díle není téměř žádný motiv nebo obraz umístěn náhodně. Většinou s sebou nese sémantiku realizovanou též ve verších *Bolesti*, ovšem v *Noci s Hamletem* rozvinutou v dialogu, nikoli v lyrické básni. Eurydika se krátce po svém návratu z podsvětí učí znovu poznávat svět. Chce se ujistit, zda to, co vidí před sebou, se nazývá strom. Orfeus jí odpovídá, že před ní stojí její oblíbená osika: „,EURYDIKA: [...] Tohleto je strom, vid’?... / ORFEUS: Osika, miláčku! Tvá oblíbená!...‘ “ (Holan 2004b: 37). V *Bolesti* je osika symbolem úzkosti a smrti: „Ale ten strom začal potom šelestit, / jako šelestí stříbro, protože zčerná. / Ale ten strom se potom začal chvět, / jako se chvěje sukně ženy, která se dotýká / šatů muže při čtení knihy v blázinci. / Ale ten strom se potom začal třást a zmítat, / ale jako by byl třesen a zmítán někým, / kdo hledí do černookého dna lásky – / a mně bylo, jako bych měl zrovna teď umřít... // ,Neboj se,‘ řekl otec, ,to je osika!‘ / Ale dodnes pamatuju, jak zbledl, / když jsme tam později přišli / a spatřili pod ní prázdnou židli...“ (Holan 2000b: 179). Eurydika prožila úzkost ze smrti během svého umírání, kdy se nebála pouze sama o sebe, ale též o své nenarozené dítě, poněvadž umírala těhotná. Po návratu z podsvětí prožívá obavy o život dcery Julie a táže se Orfea, zda Julii střeží osika, což Orfea vyděsí, protože Julii zřejmě před svým odchodem zapomněl zaopatřit: „,EURYDIKA: Pojď, musíme si pospíšet... Kdo je / u ní? Osika? / ORFEUS: Ach, bože můj...

Osika, počkej, / vlastně, ano! Marfa, víš? Stará Marfa... Chůva...“ (Holan 2004b: 43). Motiv osiky má v *Noci s Hamletem* mimo jiné funkci předzvěsti smrti Julie, která byla uškrcena Hamletem.

Negativně působícím motivem *Noci s Hamletem* je také oblak, který je zásadní pro celou Holanovu tvorbu. Tuto metaforu lze opět interpretovat s přihlédnutím k veršům *Bolesti*. Motiv oblaku se v *Noci s Hamletem* nachází v Hamletově popisu vraždy Julie, v němž jeho přítomností vysvětluje svůj hrozný čin: „Ale já pocítil náhle za svým hřbetem oblak, / může-li oblak být povaleným domem... / Zbylo-li ještě něco v zahradě, / pak levá ruka má to ucítila / jako hrst ženských vlasů; / zbylo-li ještě něco ve sklepě, / pak pravá dlaň, ten arcíčíšník, / sevřela láhev... / Žel bylo to její hrdlo...“ (Holan 2004b: 59). Nejvýznamnějším Holanovým dílem, v němž se tento motiv vyskytuje, je *Cesta mraku*. Toto dílo je básnickou povídkou pojednávající o kováři, který na cestě do kostela náhodně vejde do hospody a v ní ztratí sám sebe, hodnoty řádu, jasu a harmonie, které vyznával. Stejně jako Hamlet i kovář se dopouští vraždy. Mrak symbolizuje v Holanově tvorbě ztrátu kontroly nad sebou samým a nad svými činy. V básni *Až* z cyklu básní *Víno* se personifikované víno vyjadřuje o mraku s opovržením, jelikož mu bránil ve svých účincích na pijana a probouzel v něm zoufalství. Vyčítá lyrickému subjektu, že „jeho duch byl stále ve mracích, / jež stále skrývaly mne svými cáry... / Můj pláč byl zoufalý... On zoufalý měl smích...“ (Holan 2000b: 67). K tomu, co to znamená, když mysl lyrického subjektu spočívá v oblacích, se Holan navrácí v básni *V mraku z Bolesti*. Mrak symbolizuje naprosto nihilistický postoj mluvčího k životu, který pro něj ztrácí smysl: „Vyprahlost, beznaděj, únava, lhostejnost... / Čtyři vysypané, pátá prázdná... / Proč se tedy ještě ptát, / jaký smysl má lidský život / a nejsme-li tu příliš krátko!“ (Holan 2000b: 217). Ve chvíli, kdy Hamlet napadl Julii, prožíval záchvat zoufalství, v němž pro něj ztratil smysl i její život, čehož v rozmluvě s básníkem lituje a nerozumí tomu, proč reagoval tak prudce: „Pomyslím-li / že Lope de Vega ucpával pušku / svými verši na Eleny Osoriovou!...“ (Holan 2004b: 59).

4.7.5 Průběh dramatického dialogu a vztah mezi jeho mluvčími

Holan pracoval v lyrických básních *Bolesti* s motivy, ze kterých v *Noci s Hamletem* utvořil dialog mezi postavou básníka a Hamletem. Rozpory mezi ambivalentními

významy jednotlivých lyrických textů přetvořil v napětí dialogu dramatického díla. *Noc s Hamletem* je básnickým dramatem založeným na střetu dvou postav, básníka a Hamleta, kteří, třebaže je váže vztah dvojnicství, reprezentují v textu jinou zkušenost autorského subjektu. Piorecký ve své studii, zaměřené na podoby dialogičnosti v *Noci s Hamletem*, však rozhovor mezi básníkem, jehož označuje pojmem vypravěč,¹⁵⁶ a Hamletem nenachází. Je přesvědčen o tom, že dialogičnost básně je čtenáři sugerována pouze na povrchu díla, jelikož vnějškově dochází k výměně replik, ovšem ve své analýze dovozuje, že *Noc s Hamletem* je monologickou básní. Dospěl k názoru, že dialogičnost je v tomto Holanově díle skrytá v latentní podobě v Hamletových monolozích. Vztah mezi básníkem a Hamletem považuje za asymetrický. Hamlet je podle jeho názoru nadřazen básníkovi, jehož poučuje a uráží. S těmito náhledy na *Noc s Hamletem* nelze v mnoha ohledech souhlasit.

Nadřazenost Hamleta představuje jeden z hlavních argumentů Pioreckého, jímž dokládá, že dialog mezi postavami je pouze zdánlivý, protože Hamlet je soustředěn pouze na sebe a namísto replik adresovaných partnerovi, jímž pohrdá, pronáší rozsáhlé monology. Nezáleží mu tudíž na mínění básníka, jemuž nedává možnost podílet se na výběru tématu. Piorecký poměřuje rozhovor mezi těmito dvěma postavami skutečným mluveným dialogem,¹⁵⁷ ten se ale od dramatického dialogu v mnohém odlišuje. V dramatickém dialogu není důležitá výměna informací. Navíc i v běžné komunikaci existuje typ rozhovoru, který se dle Mukařovského přibližuje dramatickému i lyrickému dialogu, a tím je konverzace, v níž také praktické hledisko výměny informací lze postrádat, protože je to hovor „pro hovor sám“ (Mukařovský 1948: 137), v němž pro jeho samoučelnost začíná převládat estetická funkce.¹⁵⁸ K rysům dramatického dialogu nepatří ani vyrovnanost mezi partnery,

¹⁵⁶ V této práci označujeme hostitele Hamleta pojmem básník, poněvadž jeho vypravěčská role je v textu okrajová a nevystihuje jeho pozici v hierarchii subjektů básně.

¹⁵⁷ Piorecký ve své studii píše: „Syntaktická výstavba věty není brachylogická, jak je obvyklé v mluveném dialogu. Většinou jsou výpovědi syntakticky kompletní, i když velká část z nich je graficky zakončena trojtečkou.“ (Piorecký 2006: 173).

¹⁵⁸ Mukařovský odlišuje konverzaci od dalších dvou forem dialogu, jimiž jsou osobní a situační rozhovor. Konverzace se od nich liší nezávislostí na vnější situaci, která neovlivňuje v tomto typu dialogu téma. To hledají účastníci konverzace společně. Mukařovský tvrdí, že v konverzaci se mluvčí zaměřují na „dialog sám jako řetězec významových zvrátů“ (Mukařovský 1948: 137). Mukařovský dále zdůrazňuje, že, i pokud se v konverzaci zabývají mluvčí nějakým konkrétním

kteřá by se měla projevovat jejich pravidelným střídáním při pronášení replik. Asymetrickost mezi postavami nemůže popřít existenci dialogického napětí mezi nimi, spíše je naopak posiluje. Jestliže v mluveném dialogu, který je součástí každodenní běžné komunikace, se očekává pravidelné střídání replik, toto pravidlo se nevztahuje na útvar dramatického dialogu. Ovšem i v běžné komunikaci se takové pravidelné střídání uskutečňuje jen výjimečně, spíše jeden z účastníků rozhovoru získává převahu,¹⁵⁹ nebo je dialog monologizován jiným způsobem.¹⁶⁰ Dramatický dialog se od běžného rozhovoru liší také propojeností dialogu a monologu: v dramatu všudypřítomná dialogičnost prostupuje i monologické projevy.

Promluvy Hamleta v básni skutečně převažují nad replikami básníka, ovšem to neznamená, že Hamlet je básníkovi nadřazen. To, že někdo v rozhovoru promlouvá více, nemusí značit jeho převahu. Postava básníka totiž Hamletovi umožňuje či přímo dovoluje, aby se vypovídal, a každé jeho přerušení Hamletovy repliky je příznačné a dokládá nadřazenost básníka. Ten se zásadním způsobem podílí na volbě témat, o nichž spolu vedou dialog. Hamletovy dlouhé promluvy lze chápat jako projev libovolného rozhodnutí postavy básníka. Postřeh, že Hamlet hovoří, dokud jej básník nepřeruší, není argumentem pro nadřazenost Hamleta, nýbrž pro vyšší postavení básníka. Přestože básník Hamleta obdivuje, zároveň k němu zaujímá velmi negativní vztah, který se nebojí razantně projevit a téměř v každém svém projevu Hamleta hodnotí. Básníková nadřazenost nespočívá pouze v jeho reakcích vůči Hamletovi, je zakotvena ve struktuře díla, poněvadž svým postojem vůči dialogu s Hamletem odpovídá postavě rezonéra, který je projekcí názorů autorského subjektu. Jeho reakce vůči Hamletovi jsou znevažující, jako by vůči němu byl zatvrzelý, neustále se ho pokouší urazit. Hamlet je mu mnohdy přímo

případem, je toto téma přenášeno do obecné roviny. V tomto ohledu se konverzace podobá uměleckému dílu.

¹⁵⁹ Mukařovský se spolu s Tardem domnívá, že v rozhovoru nejsou promluvy jednotlivých mluvčích zastoupeny stejnou měrou: „Připomeňme si jen známou okolnost, že zpravidla jeden z mluvčích projevuje snahu ovládnout hovor: „Přihází se velmi zřídka, že role mluvčích jsou při rozmluvě rozděleny stejnoměrně. Nejčastěji mluví jeden z nich mnohem více než druhý. Platonovy dialogy jsou toho příkladem.“ (Mukařovský 1948: 151).

¹⁶⁰ Dialog může být například monologizován při větším počtu účastníků, pokud jsou jejich role rozloženy takřka vyrovnaně: „místo dialogu vzniká řetězec monologů: jednotliví mluvčí se ujímají slova po řadě k souvislým projevům; tento způsob ‚hovoru monology‘ je, jak známo, oblíbeným a prastarým kompozičním schématem povídkových cyklů“ (Mukařovský 1948: 152). Střídání dialogu a monologu se vyskytuje i v běžném rozhovoru.

protivný, irituje jej. V jeho vztahu k Hamletovi se mísí obdiv s příkrostití. Ovšem to neznamená, že by básník byl pozitivněji naladěnou postavou reprezentující v básni kladný pól světa, která se vůči temné povaze Hamleta polemicky vymezuje, jak píše Piorecký: „Básník neakceptuje a odmítá tolerovat Hamletovu zaměřenost k tragickým stránkám lidského osudu [...] Předpokládá a ztělesňuje jiný, pozitivnější postoj k životu, přistupuje k osudu člověka z pozice prostého lidství.“ (Piorecký 2006: 171–172). Básník naopak vyvolává Hamletovo tragické chápání světa, záměrně je odhaluje a svými slovy rozmetá i poslední kladné hodnoty, které Hamletovi zbyly.

První Hamletova replika obsahuje verše o lidské konečnosti a tělesnosti. Hamlet se v ní velmi kriticky vyjadřuje o tělesném vztahu mezi mužem a ženou. Klade do protikladu ženu, která přijme jakoukoli odpověď, a děti, které se stále znovu ptají, aniž by na nějaké odpovědi ulpěly: „,A žena? Za sucha sotva zrozená, / už pochlebuje lijáku...‘ // Po chvíli Hamlet dodal: ‚To dětem nikdy nestačí odpověď...‘“ (Holan 2004b: 17). Po tomto srovnání proradnosti ženy, jejíž láska nemá žádnou stálost, a tudíž žádný význam, a nevinnosti dětí následuje Hamletovo nadšené opěvování dětí, které nestihne dokončit, poněvadž je příkře přerušeno básníkem v momentu extatického zvolání: „,Nebo jsou zdraví! Vzácná to chvíle, / kdy se zdá, že ukrojený chléb není nikoho... / To potom vyjdou třeba ze stodoly / a bezděky rozšlápnu poslední zrno z loňské úrody, / aby hned nato byly pokoušeny ještě jaksí navíc / nasadit na lebku ohně zlatou paruku stohu... / Jsou plny života jako kůň, / který cítí jezdce ne jako cizí bytost, / ale jako svoji myšlenku... / Jásají, křičí, / jsou spolu už rok a nelitují toho / mají mocný kazijed na všechno, co není zázrak [...] Děti! Už našly pravá jména jen vyslovit je nyní!‘ // Přerušil jsem ho řka, že vypadá / jak lom na mlýnský kámen. / Napijte se, Hamlete, povídám! Chcete to dohromady / s pecí tím rozumem statku, / nebo s vášní světových stran krve?“ (Holan 2004b: 17–18). Hamletův obdiv vůči nevinné povaze a životaschopnosti dětí je postavou básníka zesměšňován. Básník projevuje svou nevoli vůči tématu dětí a vůči způsobu, jakým o něm Hamlet referuje, a pokouší se Hamleta směřovat k volbě jiného tématu tím, že jeho repliku neslušným způsobem narušuje. Básník Hamleta uráží, když jej hyperbolicky přirovnává k „lomu na mlýnský kámen“. Dává mu tím najevo, že se od dětí zásadně odlišuje, že nemá s jejich čistotou nic společného. Hamletova promluva po replice básníka vyznívá jako směšné

přehánění. Zatímco děti projevují svou radost nevinným plýtváním, když rozšlapují zrna určené k výrobě chleba, Hamlet je básníkem přirovnán k místu, odkud se získává surovina pro výrobu mlýnských kamenů. Básník ve svých verších Hamletovi sděluje, že postrádá jemnost dětí, jelikož je mu vlastní surovost a tvrdost kamene dobývaného z lomu. Ve srovnání s jejich nevinným hříchem, jsou činy Hamleta démonické a plné násilí, a proto mu nabízí alkohol, který představuje symbol jeho hříchů a dospělosti. Básník usiluje o to, aby se Hamlet vzdal tématu dětí, které symbolizuje čistotu a nevinnost, a formuluje možnost dvojí volby, jíž připojuje k nabízenému přípitku, také ona vyznívá velmi urážlivě. Má právo buď na racionální postoj ke světu, který je spjatý s pohodlným materiálem, nebo emocionální vztah ke světu, jež je spojený s násilím a pudy. Hamletova snaha dospět od pesimistického tématu sexuálního vztahu mezi mužem a ženou ke kladné hodnotě představované v básni dětmi je znemožněna básníkovým zásahem.

Básník očekával, že se po jeho slovech Hamlet urazí, což se však nestalo a Hamletova reakce je jím přijímána s údivem a s jistým opovržením. Namísto urážky Hamlet pronáší jeden z cizojazyčných citátů, kterými vždy reaguje na pokusy básníka urazit jej: „Ale on se neurazil a řekl: ‚Pö-pa!‘ Co? pravím, a on odvětil: ‚To si tak říkají Tibetané!‘“ (Holan 2004b: 18). Piorecký vyvozuje z Hamletových cizojazyčných citátů Hamletovu egocentričnost: „Básníková přímá řeč je vždy reakcí na Hamletovy promluvy, Hamlet naopak na básníkovy repliky většinou nereaguje, neurazí se ani po ironické invektivě, ale také nepřizpůsobí téma své následující repliky.“ (Piorecký 2006: 170). Hamletovu cizojazyčnou reakci je možno vnímat jako projev lhostejnosti vůči postavě básníka, ovšem je též možné interpretovat ji protikladným způsobem. Z nějakého důvodu se Hamlet vyhýbá konfliktu s partnerem v rozhovoru a cizojazyčný citát je prostředkem neutralizace sporu. Cizojazyčná Hamletova reakce může být projevem toho, že mu na partnerovi dialogu záleží a že s ním chce být v souladu. Hamlet přichází právě za básníkem, s nímž chce sdílet své názory, proto se jeho nesouhlasné reakce nestávají zdrojem hádky a téma jeho následující repliky se proměňuje, aby bylo básníkovi vyhověno.

Hamlet opouští téma dětí a jako by zapomněl, že o nich před básníkovým zásahem se zaujetím hovořil, plynule naváže verši o pannách, které prozrazují, že partnerova slova jej ovlivnila, poněvadž ze svého optimistického vytržení vystřízlivěl. Zmizelo jeho nadšení pro nevinnost a čistotu, verše o pannách

postrádají kladný význam a vyznívají vulgárně. Panny vlastně nejsou pannami, jelikož se již připravují přijmout identitu nevěstek. Kladný význam tématu panen je popřen také Hamletovými verši o zločincích. Panna jako záchranný princip je popírána existencí trestanců: „,Panny, ach ano, / ty vědí, kdy stůně strom!... Ale já poznal trestance. / Stačí si představit u některých z nich / obrovité zadnice, tak ohromné jen proto, / že stále kvapící vzpomínka na týž zločin / nutí je k beznohému dřepění, / ledaže by byly naběhlé častým mrskáním, / neboť páchnou dehtem... [...] panny, ano, / ty vědí, kdy stůně strom... / A ovíjení mužských roubů / se vždycky děje plátnem jejich nevinnosti, / i když už chodí v punčochách z chlupů nevěstek...“ (Holan 2004b: 18–19). Hamlet se ve verších následujících po básníkově přerušení navrácí k tématu tragického vztahu mezi mužem a ženou, jež původně zamýšlel opustit, v čemž mu básník svým zásahem zabránil.

Básníkově negativní hodnocení Hamletových veršů o dětech je projevem autorské sebeironie, poněvadž tato postava je nositelem názorů autorského subjektu promlouvajícího ve scénických poznámkách. Prostřednictvím této postavy se zanícené verše o dětech ze sbírky *Bolest* stávají předmětem výsměchu.

Podruhé uráží básník Hamleta ve chvíli, kdy se na něj Hamlet obrací užitím druhé osoby množného čísla a zřejmě jej vyzývá k reakci na svou repliku: „Znáte...“ (Holan 2004b: 20). Básník jeho výzvu nepřijímá a přerušuje téma, o němž Hamlet hovoří. Toto přerušení lze chápat jako básníkově odmítnutí komunikovat s Hamletem a vést s ním vyrovnaný dialog. Poté, co se Hamlet vzdal radostného tématu dětí, pozastavil se v pragmatické úvaze nad obrodnou silou panen, která je pro něj ztracená, jelikož si je vědom existence zločinců, jejichž tělesnost je trestána, a od veršů o nešťastném vztahu mezi mužem a ženou dospěl k ponuré úvaze nad projevy posmrtné lidské tělesnosti, kterými jsou vlasy, chlupy nebo nehty, schopné růst i po smrti: „,Ale vlasy oběšence / jsou ještě nedůtklivější, protože *hebké* na páteř, / a nemají se k bytí o nic víc / než k chlupům poznání.“ (Holan 2004b: 20). V rozvíjení tohoto tématu však nemohl pokračovat, poněvadž zmínil Ofélii, což v básníkově vyvolalo nelibost. Na urážku reaguje Hamlet znovu cizojazyčným citátem, který je pro básníka nesrozumitelný, a vzbuzuje mylný dojem, že Hamlet na jeho slova vůbec nebude dbát: „,Ale ještě prostornější / pro třesoucí se chinin Elsinoru / byl zvuk stříhaných nehtů na nohou Ofélie... / Znáte...“ // Ne, neznám, řekl jsem... Ale zrovna teď / čekám hosty! dodal jsem

podrážděn přesvědčením, / že miluje vlastní neštěstí... // Ale on se opět neurazil a pokračoval: ‚Querere la propria desdicha...‘ (Holan 2004b: 20).

Básnickovu podrážděnou reakci nevyvolala, jak se domnívá Piorecký, Hamletova demonstrace ontologické nadřazenosti, nýbrž způsob, jakým Hamlet hovoří o Ofélii, protože se mu zdá, že je pyšný na své trápení. Tuto svou reakci básník ve svém partu výslovně vysvětluje. Je si vědom toho, že Ofélie v tragédii *Hamlet, princ dánský* trpěla vůči Hamletovi nešťastnou láskou. Ví, že Hamlet panenskou Ofélii miloval, ale nedokázal uvést do souladu svou roli šílence, jíž hrál, aby mohl pomstít svého otce, a odpovědnost vůči citům panenské Ofélie.

Piorecký vysvětlení přítomné ve vypravěčském partu nezastírá, izoluje jej však od samotné urážky a vykládá jej jako spor hodnot založený na protikladu postavy básníka a Hamleta. Tento konflikt chápe jako střet temné Hamletovy povahy a pozitivního postoje k životu, jež je podle něj vlastní básníkovi, který nechce přijmout Hamletův negativismus. Básník však naopak usiluje o to, aby Hamlet tragický rozměr svého nitra projevil. Patrné je to v případě jeho reakce na Hamletovo opěvování dětí. Nepřerušuje Hamleta proto, aby jej kritizoval za samotný příklon k tragickým aspektům života, hodnotí jej negativně, protože v jeho slovech, možná mylně, tuší pýchu. Nevadí mu negativismus, ale chlubení se jím. Příčinou hodnotového sporu je domnělá Hamletova pýcha na vlastní neštěstí.

Následující promluvy Hamleta jsou vypravěčovým zásahem silně ovlivněny. Znovu opouští téma, o němž promlouval, než byl básníkem přerušen. Verše v jeho replice mohou být chápány jako předvádění znalostí bytosti, která není omezena lidskými danostmi a jež svého partnera v dialogu bezostyšně přehlíží, nebo naopak jako replika postavy soustředěně vnímající svého partnera v rozhovoru a snažící se mu vysvětlit, že si stejně jako on uvědomuje úskalí a rizika pýchy, která jsou proto v básni Hamletem přirovnávána k pokusu políbit psa mezi oči, nebo políbit koně na kopyto: „Pocítil jsem to kdysi / při lovu na bělozory... Stoupá to také / z čínských hrobů... A kameny Mojžíšovy / nemluví o jiném... Ale my z pokory naruby / nebo z pýchy dosud nejasné, / protože teprve sešívající měchy, / raději políbíme chrta mezi oči a koně na kopyto“ (Holan 2004b: 21). To, že Hamlet vnímal urážející repliku básníka a že ji přijímá jako námět rozhovoru, potvrzují verše, v nichž na urážku reaguje jejím částečným parafrázováním: „Ostatně, to je ta chvíle, / kdy stále ještě čekáš hosty / a oni už tu jsou, neboť přišli dřív... / Ano, vidět se

navzájem a moci hovořit / a cítit důvěřivé teplo / a srdeční tep tak pravdivý jako jehla Rembrandtova‘ “ (Holan 2004b: 21). Hamlet básníková slova pokládá za důležitá a opět nechává tuto postavu ovlivnit téma svých replik. Namísto lidské konečnosti se jím stává pýcha, jako by Hamlet vycítil původ básníkovy podráždění a chtěl mu vysvětlit, že k pýše zaujímá obdobné stanovisko jako on. Dokazuje mu, že nemají důvod k nesouladu. Téma pýchy se z básně neztrácí, dále se objevuje též v Hamletem pronášeném dialogu Orfea a Eurydiky.¹⁶¹ Hamlet je postavou, která rozhovor monologizuje. V jeho dlouhých replikách je však, stejně jako v monologických částech dramatického dialogu, stále přítomná dialogická výstavba a kontextem, který Hamletova slova přetváří, nejsou pouze anonymní „oni“, jak píše Piorecký, nýbrž především myšlenkový proud postavy básníka, jemuž Hamlet svá slova adresuje a jež dokáže intuitivně vyložit.

Třetím dokladem básníkovy zasahování do volby tématu jsou verše, jimiž básník prudce odmítne Hamletova slova o spásné moci matčiných rukou, k nimž dospívá poté, co odvypráví svůj milostný příběh o své lásce k Julii, jíž ze žárlivosti uškrtil. Postava matky je poslední Hamletovou nadějí. Matka miluje svého syna, třebaže se stane vrahem.¹⁶² Hamletovy verše o matce jsou ódou syna na mateřskou pokoru a obětavost. Matčiny ruce pro něj představují možnost spásy světa, v němž po celé věky narůstá zlo. Tento jeho názor básník rozhořčeně vyvrátí replikami, ve kterých téma matky přestává být jakoukoli záštitou zoufalé mužské postavy a v nichž popírá spásonosnost matčiných rukou. Podle básníka ruce matky nemohou spasit dějiny zla, nemají nad nimi žádnou moc a je naivní přisuzovat jim takovou roli, jakou jim přikládá Hamlet. V jeho odsudku se dokonce objeví popření jejich pokory, přívlastek „pokorné“ nahradil básník přívlastkem „pyšné“. Pohrdání Hamletovým názorem je v promluvě básníka vyjádřeno také kurzívou, která zvyrazňuje přivlastňovací zájmeno „vaše“: „,A předešla tě, nalévajíc víno, / a tehdy poprvé sis všiml jejich rukou, / že zestárly, že jsou vráscité a žilnaté, / ty ruce

¹⁶¹ Orfeus říká Eurydice: „, Už jsem se bál / aby se výčitky / nepotkaly s vlastním okouzlením...“ “ (Holan 2004b: 37).

¹⁶² Hamlet se v básni vydává za svou matkou poté, co zabil Julii. Vysvětluje básníkovi, v jakém se ocitl rozpoložení, a vypráví o svých vzpomínkách na matku v dětství: „, Vzpomněl jsem si tedy na svou *matku* / (byl jsem její dvanácté dítě), a byť i osudem / v olověných botách, spěchal jsem za ní / v šatech po mrtvém Mozartovi... / *Maminka!* Ta stále na nástupišti loučení / a nakonec sama! [...] Ty její tiché krůčky, když jsi stonal, / nebo když přinášela chléb a styděla se, / že ten boží dar má zase brousek!“ (Holan 2004b: 63).

pokorné, ty ruce z řádu *minimů*, / ty ruce lehounké, jako by pokušení křídel bylo v nich, / ale ty ruce věrné všemu vezdejšímu, / co jako polštář třeba natřásti / pod hlavou syna, i kdyby to byl vrah...!’ // Ano, řekl jsem, ale kde byly ty *vaše* ruce, / když jste v Tuilleriích tlachal s Robespierrem, / zda také šibenice se má pokřtít / (a ona se pak křtila!) – / kde byly ty *vaše* ruce, ne-li tam, / kde se nosí mozek nad kloboukem, / kde byly ty *vaše* pyšné ruce, že nikdy / nemohlo dojít k vstavování koruny na hlavu Poézie“ (Holan 2004b: 64–65). V *Noci s Hamletem* přestává být postava matky záštitou v krizové existenciální situaci.¹⁶³

Popisovaný zásah básníka je dalším dokladem jeho nadřazenosti nad postavou Hamleta. Verše, v nichž se Hamlet zabývá tématem matky, by bylo možné ze skladby vyjmout a pokládat je za jednu ze samostatných básní o mamince, které jsou, stejně jako básně o dětech, v Holanově tvorbě v různých obměnách bohatě zastoupeny. Motiv matčiných rukou se objevuje v básni *Po letech u maminky* ze sbírky *Bolest*. V tomto textu se lyrický subjekt vrací jako čtyřicetiletý muž k mamince domů a znovu prožívá emoce spjaté s dětstvím. Matčiny ruce mu symbolizují nezpochybnitelnou naději a představují záruku bezpečí: „Udělal to ruce tvé staré matky, / ruce, které se třesou, / ale ruce, / jejichž třesení je stále ještě mírou / ubezpečení... / Zkolébán jimi usínáš / a je ti dobře...“ (Holan 2000b: 109). V závěru této neironické básně je kladnost vystupňována, poněvadž končí nadějeplným zvoláním: „Dítě!“ (Holan 2000b: 109). Stejně jako postava Hamleta v *Noci s Hamletem* i lyrický subjekt básně *Po letech u maminky* pozorují stáří matky na jejích rukou. V *Bolesti* však nezaznívá žádný kritický hlas, který by z ironického odstupu popíral kladný smysl, který pro lyrický subjekt představují. Verše *Noci s Hamletem* kritizující Hamletova láskyplná slova o matce se vymezují vůči citované básni *Po letech u maminky* a jejím hodnotám.

Toto básníkově odmítnutí kladného symbolu matky je analogické k ironickému postoji vůči Hamletem předloženému tématu dětí. Taktéž na toto negativní básníkově hodnocení tématu matky reaguje Hamlet cizojazyčným citátem, jehož funkcí je opět eliminovat či odsunout nesoulad mezi nimi. Je možné jej chápat spíše jako doklad úleku či jako moment bezvýchodnosti v komunikaci, kterou Hamlet

¹⁶³ Je příznačné, že v následujícím Holanově díle *Toskána*, které mělo být jeho rozloučením s tvorbou i životem, se téma matky vůbec neobjevuje, a přitom je tématem, jež je v Holanově tvorbě zásadní.

pocituje, protože je básníkovými odsuzujícími slovy překvapen. Reakce naslouchajícího je pro něj neočekávaná, jako by se spoléhal na nenapadnutelnost kladnosti slova matka. Básník však poslední záchytný Hamletův bod svou kritikou bezohledně rozdrťí, stejně jako to učinil na začátku rozhovoru, když přiměl Hamleta, aby přestal nadšeně hovořit o dětech. Básník opětovně způsobuje, že se téma následující Hamletovy repliky obrací ve svůj protiklad, kladná hodnota se změní v zápornou.

Hamlet uposlechne básníkovy výtky, vzdává se pozitivního tématu matky a odhaluje mu svou zvrácenou a vulgární tvář, k čemuž jej básník po celý dialog svými reakcemi směřuje. Hamletovo dojetí nad něhou matky mizí a nahrazuje jej sarkastická promluva o absurdní zkušenosti s prodejnou ženou. Změně tématu předchází Hamletův cizojazyčný citát, jímž se vyhýbá hádce s básníkem: „ ‚Kif šifra, fasaḥ, sibi, / diamba, daša, hajum, riamba, mori!‘... / Co jste to mumlal? zeptal jsem se. / ‚Ale to je jen několik názvů pro hašiš,‘ řekl Hamlet a pokračoval: ‚Kdysi jsem pravil kteréši: Přijďte, pohoupáme se, / mám matrace vycpané vlasy ostříhaných jeptišek / a bydlím v pátém patře... / Přijdu, řekla. Ale když se octla před mým domem, / nevěděla, jak vyběhnout po schodech. / Byla to nevěstka ze stepi.‘ “ (Holan 2004b: 65– 66).

Básník usiluje po celé dění dialogu o poznání Hamletova skrývaného vnitřního světa, zahaleného v obecných úvahách o umění a především v úvahách o nepřekonatelných rozporech mezi mužem a ženou, z nichž vyplývá, že vztah mezi mužem a ženou je tragický, agresivní a prázdný. Hamletovy úvahy o ženách popírají existenci lásky: „ ‚Ženy! To jako by prchající slovo naze zastavené / vhodilo svá roucha od rukou naší touhy / a řeklo: Nejsem láska.‘ “ (Holan 2004b: 34) Básník ze zaujetí Hamleta, s nímž pronáší repliky o postupném rozkladu milostného vztahu mezi mužem a ženou, pozná, že vše, o čem Hamlet hovoří, je podloženo jeho osobní zkušeností: „ ‚Vy jste to prožil? ptám se Hamleta... ‚Jen jednou!‘ řekl mi...“ (Holan 2004b: 55). Básník přiměje Hamleta vyprávět jeho osobní příběh o tragickém vztahu s Julií, třebaže Hamlet o svém osobním neštěstí hovořit odmítá, poněvadž nedokáže unést svou vinu. Naslouchající básník, jemuž je Hamlet v mnoha ohledech nesympatický, je schopen Hamleta litovat pro jeho opuštěnost a ubohost, které se vyjevují, když Hamlet přiznává, že všechny jeho úvahy o lásce odkazují k jeho milostné tragédii. Básník hovoří ve svém komentáři o

tom, že Hamleta „táhl“ (Holan 2004b: 55), aby svůj příběh vypověděl. Toto slovo plně vyjadřuje jeho řečové jednání vůči Hamletovi, poněvadž zaměření Hamletových replik je promluvami básníka formováno a ovládáno: „Protože však vypadal jako herec nevyvolaný potleskem, / bylo mně ho líto, i táhl jsem ho / z tragédie do možnosti *vymluvit se...* / ‚Kdepak!‘ řekl. ‚Už nejede žádný vlak / pro Love Labours Won... / a nechce se mi překračovat hranice vzpomínky ve vysokých botách veršů...‘ “ (Holan 2004b: 55).

Po Hamletově prvotním odmítnutí promluvit o historii své jediné lásky a zároveň své viny, následuje scénická poznámka: „Ale zatím někde v dálce / blesk se vyblil do okna bouře, / Hamlet si dal říci a vypíjeje / černě své ideje pokračoval: / ‚Bylo při konci masopustu.‘ “ (Holan 2004b: 56). Hamlet začíná o své lásce hovořit souběžně s bouřkou, která se ozývá z dálky. Mezi začátkem Hamletova vypravování a bouřkou je analogický vztah a celý citovaný úsek lze považovat za druh paralelismu. Obdobně jako se „blesk vyblil do okna bouře“, Hamlet „vyblije“ svůj příběh básníkovi. Hlas mluvčího promlouvající ve scénické poznámce hodnotí Hamletovo vyprávění negativně zbarveným expresivním slovem. Odsuzuje význam Hamletova příběhu dříve, než zazní.

O svém příběhu hovoří Hamlet po celou dobu dialogu na obecné, filosofické úrovni nebo své teorie dokládá krátkým rozhovorem jiných postav, které prožívají to, co zažil on sám. Nevyjádřený Hamletův příběh vystupuje na povrch postupným zkonkréťňováním úvahy, která se objevuje již na začátku dialogu, hned v první Hamletově replice: „ ‚Tápající pohlaví vztahů nemůže u lidí nic / než býti v nich bez nich... Jenomže / játra milování leží v hříchu. / Tak si připomeneš podle napětí / tělesného zneuctění i trest ducha... / Není nám dobře ani u spících, / neboť nevíme, kde se zastaví, / zatímco my jsme utkvěli... / Pováží-li člověk, jak náhle je těžká kočka, / když je mrtvá, zatímco někdo / vydrží po celý den střílet vrabce! .../ Ale ano, je stud muže a stud ženy. / Muž nemůže už ani vidět vatu. / A žena? Za sucha zrozená, / už pochlebuj líjáku...‘ “ (Holan 2004b: 14–15). Přejít od motivu nejistoty, kterou žárlivý člověk cítí v blízkosti spících, jelikož nemůže zjistit, o čem se jim zdá, a protože ve spánku se spící pozorujícímu odcizuje, k motivu mrtvé kočky a následně k veršům o odlišné podobě studu mužů a žen vzhledem k pohlavnímu pudu, není asociativní a nelogický. Již do Hamletovy první promluvy se promítá vražda Julie, které se dopustil ze žárlivosti, a aniž by

naznačoval souvislost se svou osobou, opakovaně toto téma v rozhovoru otevírá. Shodným příkladem jsou verše, v nichž Hamlet pod vlivem básníka začíná hovořit o zázračnosti panenství, jíž si však není schopen vážít a kterou popírá, poněvadž ví, že existují zločinci.¹⁶⁴ Interpretovat tento Hamletův myšlenkový posun není možné bez znalosti celé básně, která vrcholí Hamletovou zpovědí. Replika, ve které Hamlet klade do sousedství a současně do protikladu panny a trestance, se neskládá z volných motivů. Také v těchto verších jedné z prvních Hamletových replik promlouvá Hamlet o svém zločinu, kterého se dopustil, když zabil Julii, o jejímž panenství pochyboval. Mezi tématem panenství a zločinem existuje v *Noci s Hamletem* vztah, jež je možné vyložit pouze s přihlédnutím k Hamletovu osobnímu příběhu. Hamlet je jedním z trestanců, o nichž na začátku dialogu hovoří s básníkem. Nesrozumitelnost následnosti motivů v Hamletových replikách a disparátnost Hamletových veršů jsou pouze zdánlivé. Hamletovy promluvy převážně nejsou utvářeny asociativními a volnými motivy, ale motivy vázanými, které náležejí k promyšlené stavbě stupňovitě se rozvíjejícího příběhu, k jehož vyslovení básník Hamleta v průběhu dialogu směřuje a který odůvodňuje přítomnost témat a motivů, k nimž se Hamlet navrácí.

Na základě zpředměťování nejprve obecně pojednávaného tématu, které se s blížícím závěrem textu stupňuje, dokáže básník rozpoznat, že témata vraždy a žárlivosti nejsou pro Hamleta nahodilým námětem filosofické konverzace, který pouze doplňuje filosoficky význačnější náměty hovoru, například úvahy o bytí jako takovém, nýbrž neustále přítomným podnětem, jež se Hamleta bytostně dotýká a předurčuje jeho slova. Básníkově otázce, zda Hamlet prožil to, o čem promlouvá, předchází zhmotnění původně abstraktní úvahy o vraždě ze žárlivosti v příběhu o nevěrné Máše a žárlivém partnerovi, který ji na taneční zábavě zabil, protože ji přistihl, jak tančí s jinými muži: „Kdyby anděl bojoval za nás, / řekl by stejně jako my: Tak ty jsi tady, Mášo, / a tančíš s jinými? Jak je to možné? Pojd'! – / Ale ona, protože za ni bojuje Eva, / odpovídá: Netančím, totiž... bojím se slov... / a vy... vy jste šílený! / [...] A už přiskočí, / a věda, že i víno se někdy čistí metlou, / zpolíčkuje tu její podle těla tvář, / která teď vyzývá přechází proti duši [...] / Zatím však v sále krev setřena je ubrusem, / jehož třásně se zmítají a dělají snad

¹⁶⁴ Srovnej s verši: „,Panny, ach ano, / ty vědí, kdy stůně strom!... Ale já poznal trestance.“ (Holan 2004b: 18).

rozdí / mezi dychtivostí a pýchou, hanbou a vinou / a žalářem a vězením pro pána z Inkognita“ (Holan 2004b: 51–52). Abstraktní úvaha o nevěře a vraždě je v těchto verších zhmotněna v detailech tělesnosti a předmětnosti. Téma vraždy ze žárlivosti je vyjádřeno v básnickém obrazu založeném na tělesných a předmětných detailech, které dokládají Hamletovu zkušenost. Jsou jimi krev, zakrvácený ubrus, pohybující se třásně ubrusu. Nevěra je v této Hamletově replice ženám přisouzena jako základní a neměnná vlastnost, která byla vlastní též biblické Evě. Motiv Evy je přítomný i v první Hamletově replice, v níž je téma vraždy milované ženy ze žárlivosti předneseno na obecné úrovni. Ve své první promluvě učinil Hamlet narážku na biblickou Evu ve verších, v nichž poukazuje ke sklonu žen zrazovat svůj původ: „A žena? Za sucha zrozená, / už pochlebuj líjáku...“ (Holan 2004b: 17). Citované verše jsou aluzí na *Starý zákon*, na knihu *Genesis*, v níž je obsažen příběh o stvoření člověka. Bůh stvořil z prachu země nejprve muže a z jeho žebra dal vzniknout první ženě Evě. Hamlet v uvedených verších srovnává stud muže a ženy před mocí pohlaví. Pohlavní pud není s podstatou člověka totožný, ovšem ovládá jej: „Tápající pohlaví vztahů nemůže u lidí nic / než býti v nich bez nich.“ (Holan 2004b: 14). Muži sice spatřují v každém předmětu odkazy k sexuální oblasti, avšak právě z toho důvodu se od nich odvracejí: „Muž už nemůže ani vidět vatu.“ (Holan 2004b: 17), kdežto žena je dle názoru Hamleta schopna tento stud překonat, a proto neodolává nevěře. Symbolem zrádnosti žen není v básni jen starozákonní Eva, ale také Helena z báje o trojské válce, která opustila svého manžela Menelaa. Zatímco dívka je v příběhu pojmenována, žárlivý muž není označen jménem. Je anonymní osobou, která se stala zločincem ze žárlivosti. Hamlet v těchto verších podruhé nepřímou poukazuje k vlastnímu zločinu prostřednictvím motivu trestance.

Hamletovo vyprávění vlastní zkušenosti mění významové vyznění předešlých veršů. Každá replika, kterou Hamlet vyslovil, nabývá po zaznění příběhu o vraždě Julie jiného významu. Zkonkrétnění filosofických sdělení způsobuje, že se stírá podobnost mezi promluvami Hamleta a obsahem scénických poznámek. Hamlet se v průběhu dialogu stává postavou, vůči níž se autorský subjekt prostřednictvím básníka kriticky vymezuje, projektujíc do této postavy hodnoty a zkušenosti.

4.7.6 Téma viny v gradační kompozici dramatického příběhu

Zpětná změna významu Hamletových slov po zaznění jeho osobního příběhu je nejpatrnější na smyslu milostného dialogu mezi Orfeem a Eurydikou, jehož je Hamlet autorem. To, že se zprostředkovatelem tohoto milostného rozhovoru stává právě Hamlet, nikoli básník, není z hlediska struktury básně náhodné. Dialog mezi Orfeem a Eurydikou pronášený Hamletem je součástí děje, který v *Noci s Hamletem* vzniká stupňovitým přiřazováním motivů, což odpovídá dramatickému dialogu, nikoli básnické povídce, v níž se děj odvíjí lineárně a pro kterou je příznačná přítomnost volných motivů. Ovšem to, co v *Noci s Hamletem* působí jako volné, roztroušené či lyrické motivy podmíněné asociacemi, je součástí gradujícího příběhu odkrývání Hamletova charakteru. Veltruský od sebe odlišuje dramatický a epický děj: „Dramatický děj rozvíjí se totiž stupňovitě na rozdíl od děje epického, který má sklon k lineárnímu přiřazování motivů.“ (Veltruský 2019: 89).

Jakým způsobem je možné vyložit dramatický dialog, který se objevuje uprostřed jedné z Hamletových replik a jehož tématem je zřejmě oddaná manželská láska mezi Orfeem a Eurydikou? Dialogu, který může při prvním přečtení působit jako nahodilá součást koláže? Skutečně Hamlet tyto verše o lásce Orfea a Eurydiky pronáší proto, aby opěvoval silný a věčný manželský vztah? Pravý význam dialogu a jeho funkci v básni je možno poodhalit zpětně, poněvadž informace, které o sobě Hamlet přináší ve svém příběhu o nenaplněné lásce k Julii, jeho smysl zásadně proměňují. Poprvé Julii Hamlet spatřil v období Dušiček v blízkosti toskánského města Volterra. Byl fascinován její panenskou krásou, která ji ochraňovala před svody vnějšího světa: „,Její radost byla ještě v anděli strážném / a její štěstí nebylo ještě v démonu. ‘ “ (Holan 2004b: 60). Vzápětí v rozhovoru s básníkem ovšem svůj tehdejší kladný prožitek chvíle prvního setkání s pannou Julií relativizuje v umělých pořekadlech, která vyjadřují jeho nynější zklamané přesvědčení, že nic čistého na světě neexistuje: „,Žádný sonet nemůže být cukrový, / i kdyby jej napsal Shakespeare. / Ale ne jeden je jedovatý, / i když jej nesložil Góngora...‘ “ (Holan 2004b: 60).

Svou lásku Hamlet před Julií tajil, avšak v období masopustu zaslechl pomluvy týkající se jejího panenství. Dozvěděl se, že Julie měla být znásilněna: „,šlo o zprznění nejkrásnější dívky ve Veroně. / Miloval jsem ji k věčnému nekonci / a teď, když jsem slyšel listovat v knize klevetárium, / jako by mne ohromila moje

cudnost...“ (Holan 2004b: 56). Tyto pomluvy mění Hamletovo jednání vůči Julii, vydává se za ní v horečnatém a záchvatovitém stavu, aby zjistil, zda jsou tyto zvěsti o ztrátě jejího panenství pravdivé: „Šílený, s košilí na kabátě / se záplatou na masitém i kostlivém / vyšel jsem tehdy k Julii...“ (Holan 2004b: 56). Hamlet musel uplatit vrátného, aby mohl vejít do domu, v němž Julie žila, ale uvnitř domu již byla samotná, bez kohokoli, kdo by ji hlídal.

Nejprve Hamlet opět cítil uchvácení její krásou, jež však bylo oslabováno zvuky metaře zametajícího odpadky na ulici a posléze se změnilo v agresi, když Julii hrál na klavír. Při Hamletově hře se projevila veškerá jeho nervozita, podezíravost a žárlivost. Přestože vnímal krásu její duše i jejího těla, nedokázal kvůli své žárlivosti zapomenout na pomluvy, kvůli nimž získal odvahu Julii navštívit. Výsledkem jeho agresivní hry na klavír byla nenávislná hádka mezi ním a Julií, po jejímž skončení Hamlet přiznal důvod své nečekané návštěvy.¹⁶⁵ V básni není uvedeno, co přesně Julii sdělil, zda to, že ji miluje, či to, že pochybuje o jejím panenství a chce zjistit, jestli mají veronské pomluvy pravdivý základ. Julie si z jeho slov mylně vyvodila, že to on jí ublížil¹⁶⁶ a svým výkřikem mu potvrdila jeho obavy. Zjistil, že ji muž, jehož totožnost nezná, znásilnil: „Pak jsem jí řekl, proč jsem přišel... / *Vy jste to byl!* vykřikla pod sebou, / a to tak, jako by měla v noci barvu / a pouštěla ji nyní do hlasu...“ (Holan 2004b: 58). Vědomí toho, že Julie patřila jinému muži, v Hamletovi vyvolá záchvat zoufalé žárlivosti, v němž Julii uškrtí. Básníkovi se v průběhu své zpovědi svěruje s lítostí nad prudkostí svého činu. Hamlet se pokouší rekonstruovat pocity a myšlenky, které v něm Juliina reakce vzbudila. V replice adresované naslouchajícímu básníkovi se objevuje bolest z výčitek svědomí, jelikož trest, který pro zneuctěnou Julii jeho žárlivost vyměřila, je nevratný a nyní si uvědomuje, že mohl zareagovat jiným způsobem: „Proč jsem jí neomaloval záda / pravicí plnou prstenů? / [...] Pomyslím-li / že Lope de Vega ucpával pušku / svými verši na Eleny Osoriovou!... / Ale já pocítil náhle za svým hřbetem oblak, / může-li oblak být povaleným domem... / “ (Holan 2004b: 59). Metafora zbouraného či zničeného domu vyjadřuje zhroucení stavby Hamletova

¹⁶⁵ Srovnej s verši: „Asi dvacet minut / jsem hrál, ale tak prchlivě, / jako bych vyškubával z not ony kruté květinářské drátky, / jež zabraňují růžím v rozvíjení... / Vytkla mi to... Vadili jsme se...“ (Holan 2004b: 58).

¹⁶⁶ Hamlet básníkovi sděluje, že s Julií nikdy noc nestrávil: „Nebyla mou milenkou... / To by dnes nedojídal zapomínání / můj mozek...“ (Holan 2004b: 61–62).

vnitřního světa, která nastala, když zjistil, že Julie již není pannou. Tímto obrazným pojmenováním se Hamlet pokouší upřesnit motiv oblaku, který v textu zastupuje nezvratnost nebo předurčenost lidského jednání, když člověk ztrácí sebekontrolu.

Dialog mezi Orfeem a Eurydikou představuje Hamletovu verzi antického mýtu. Úpravy, které Hamlet provedl, vytvářejí příběh, jež je protikladný antické pověsti, poněvadž v Hamletově převyprávění, které se děje formou dramatického dialogu, se zdá být jeho závěr šťastný. Orfeovi se podařilo přivést Eurydiku z podsvětí, protože odolal své zvědavosti, neporušil podmínku nutnou k tomu, aby svou milovanou vrátil mezi živé bytosti. Rozhovor mezi manžely se odehrává v prvních chvílích, kdy je Eurydika zachráněna a snaží se zorientovat ve světě živých: „Neboť Orfeus, odváděje ji, *neohlédl se* / a přivedl ji tedy zase na *tento* svět. / Právě na něm udělali několik kroků.“ (Holan 2004b: 36). Postavy z antického mýtu a postavy Shakespearovy tvorby se v *Noci s Hamletem* pohybují v jednom fikčním světě. Manželé mají doma malou dceru, která se jmenuje Julie. Dialog neobsahuje bližší poukaz k tomu, že jméno tohoto dítěte by mohlo být narážkou na postavu Julie vytvořenou Shakespearem, kromě tohoto jména samotného, které je však v básni, jež nese název *Noc s Hamletem* a výslovné aluze na Shakespearovo dílo, dostačující narážkou na tragédii *Romeo a Julie*.

Milostné téma rozhovoru se proměňuje v téma rodičovské lásky, které se rozvíjí až do konce úryvku. Eurydika na svou dceru v podsvětí zapoměla. Poté, co se na její existenci rozpomene, objevují se v souvislosti s Julií motivy smrti. Nejprve se Eurydika musí ujistit, že její dcera, kterou naposledy viděla, když jí byl jeden rok, stále žije: „Zapoměla jsem, běda! ... Řekni: Žije?“ (Holan 2004b: 41). Poté začne spěchat domů, jelikož se jí zmocňují obavy o její život, protože na ně doma čeká sama: „Kdo je / u ní? Osika?“ (Holan 2004b: 43) Její strach je umocněn ve chvíli, kdy zjistí, že Orfeus jí nezajistil spolehlivý dozor a že jí nyní lže. Manžel nejistě Eurydice tvrdí, že Julii střeží chůva Marfa, o jejíž existenci ovšem Eurydika pochybuje, poněvadž již za jejího života byla velmi stará: „Ta? Ještě žije? Vždyť už tenkrát / musila mít slámu kolem celého domu, / jako by to byl dům, ve kterém / leží stonává, která touží po tichu. / Orfeus: Je u ní stará Marfa... / Tak tedy mluvíš teď ty, / který jsi předvídal zatmění a odváděl toky řek?“ (Holan 2004b: 43). Orfeova nezodpovědnost vůči dceři probouzí v Eurydice hněv. Vůči jeho slovům pociťuje nedůvěru a své zklamání ze změny jeho postojů vyjádří v replice, v níž je

opět přítomný motiv smrti. Nehodlá přistoupit na Orfeovu manipulaci a zraňuje ho informací o svém těhotenství v době své smrti: „Ale... jestlipak víš... jestlipak víš, / že jsem umřela jako samodruhá [...]?“ (Holan 2004b: 43). Oba rodiče ovšem vyjadřují ve svém hovoru silnou lásku k dítěti, které zůstalo doma samo. Básník Orfeus se kochá představou společného života s manželkou a dcerou, jejichž znovushledání vnese do jeho života řád a vytvoří mu domov: „vstoupíte do teplého nitra domu... / Je v něm příliš mnoho knih, vím... Ale / jsou tam i sochy a obrazy a je tam / i kanava a klavír / a zvíře stolu, které pije barvy koberce... / a je tam i vaše pokora, která patří / mnoho nepořádku, setře prach a bude / chystat večeři...“ (Holan 2004b: 41).

Hamlet učinil z postav antického mýtu rodiče Shakespearovy Julie.¹⁶⁷ Do Orfeových úst vnáší slova o vybavení domu, do něhož se Eurydika má navrátit. V této replice se Orfeus zmiňuje o klavíru, na základě tohoto motivu lze identifikovat postavu děvčátka Julie z dialogu Orfea a Eurydiky s dospělou Julií z Verony, o níž Hamlet hovoří ve svém milostném příběhu. Klavír, který je v Orfeově promluvě harmonickým motivem, protože má spolu se sochami a obrazy potěšit Julii a Eurydiku, se stává v Hamletově vyprávění motivem disonantním, nástrojem, který je příčinou hádky, jež končí Juliinou vraždou. Dialog mezi Orfeem a Eurydikou není oslavou manželské lásky.¹⁶⁸ V tomto rozhovoru není vyjadřována naděje. Jejich rozhovor je součástí sebetrýznění Hamleta, který touto formou zraňuje sám sebe autenticky vyjádřenou rodičovskou starostlivostí Orfea a Eurydiky,¹⁶⁹ jež měla chránit před ohrožením Julii, kterou on uškrtil. Julie je ohrožena ve světě dramatického dialogu stejně jako v Hamletově osobním příběhu.

Rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou je projevem Hamletova sarkasmu vůči sobě samému. Celou dobu trvání nočního rozhovoru s básníkem trpí výčitkami svědomí. Trýzní se představou Orfea, který nepodlehl zvědavosti a oživil svou milovanou ženu, zatímco on jednal opačně. To, v čem se od sebe Orfeus

¹⁶⁷ V *Romeovi a Julii* jednání Juliiných a Romeových rodičů způsobí sebevraždu Julie.

¹⁶⁸ Disharmonické motivy procházejí celým rozhovorem Orfea a Eurydiky. V Eurydičině znepokojení je latentně přítomno původní znění antického mýtu o Orfeově cestě pro Eurydiku do podsvětí. Orfeus se v antickém mýtu ohlédl a Eurydika zůstala v podsvětí.

¹⁶⁹ Jakmile se Eurydika rozpomene na existenci své dcery, je zachváčena mateřskou starostlivostí, která pečuje o každý detail života dítěte, a začne Orfea pobízet, aby spěchal domů za ní: „Má slabikář? A tabulku a houbu a pisátko? / A brašnu se zrcátkem uvnitř? / Pojď, musíme si pospíšet...“ (Holan 2004b: 43).

v Hamletově verzi příběhu a Hamlet liší, je schopnost překonat zvědavost. Hamlet podlehl zvědavosti a ženu, do níž se zamiloval, usmrtil. Orfeus s úlevou promlouvá o překonání své zvědavosti, když se ho vyděšená Eurydika ptá, zda je někdo z podsvětí nepronásleduje: „Eurydika: [...] Není někdo za námi?... / Orfeus: Všechno, co jsi zde opustila... / A je tam i zvědavost, předkloněná jako soška / na prehlivém chladiči auta...“ (Holan 2004b: 38). Hamlet vytváří novou verzi příběhu o Orfeovi a Eurydice, v němž se zdá být Orfeus jeho protipólem. Tento manželský dialog je nabitý sebeironií, poněvadž Hamlet přisoudí Orfeovi schopnost překonat zvědavost, již on sám podlehl. Přitom snazší by bylo ztotožnit se s Orfeem původní verze antického mýtu, jelikož v ní Orfeus zavinil „druhou“ smrt Eurydiky. Získal možnost vrátit ji životu, ale podlehl zvědavosti, třebaže Eurydiku miloval, obdobně jako Hamlet, který zavraždil Julii. Hamlet ovšem ve svém dialogu vytváří svůj protipól, protože by se byl rád zachoval jako Orfeus.

Hamlet je protikladem postavy lékaře z poemy *Tereška Planetová*, který o své lásce mlčel a raději odešel z kraje, v němž ji poznal, aby jí neublížil svou prudkou láskou. S lékařem vypravěč básnické povídky *Tereška Planetová* sympatizuje, zatímco postava básníka v *Noci s Hamletem* Hamletovo chování odsuzuje. Lékař svým odchodem zabránil zničení Terežčina obrazu ve svém nitru, protože kdyby neodešel, zabil by ji svou žárlivostí stejně jako Hamlet. Nevyslyšel svou zvědavost. Lékař v *Terešce Planetové* pronáší verše, jimiž vyjadřuje spokojenost se svým jednáním: „Jak se bělá / v mé černí tím, že nezvěděla / nic o mé lásce, dravé přec... / Ostatně, prch jsem brzy nato...“ (Holan 1970: 113). Hamlet však obraz Julie ve svém nitru zpustošil, zbývá mu již pouze čern, která je zmíněna ve scénické poznámce předcházející Hamletovu přiznání: „Hamlet si dal říci a vypíjeje / čern své ideje pokračoval“ (Holan 2004b: 56). Na rozdíl od doktora z *Terešky Planetové*, jenž krátce po svém citovém vzplanutí utíká od své milované pryč, Hamlet se, veden žárlivostí a zvědavostí, vydává za Julii.

Znění všech replik, jež si vymění manželé, je zapojeno do gradujícího příběhu, který se rozvíjí v dialogu mezi Hamletem a básníkem. Co by se mohlo zdát volným motivem náležejícím do sféry lyriky, je v závěru skladby odkryto jako jeden ze stavebních prvků řetězce motivů vázaných. Záměrný je především akt pojmenování v případě postavy Julie. Toto jméno by mohlo být upozaděno tématem věčné lásky Orfea a Eurydiky. Objevuje se nejprve jako pojmenování malé holčičky, která je

odtržena od svých rodičů stojících v popředí dění. Význam tohoto jména coby signálu dramatické kompozice díla je odhalen až v závěru básně, kdy Hamlet prozrazuje osobní podloží svých filosofických úvah. Gradace dramatického příběhu je v *Noci s Hamletem* dosaženo umístěním jména postavy Julie nejprve do kontextu, u něhož není zřejmé, že souvisí s Hamletovým osobním životem. Hamlet pronáší dialog Orfea a Eurydiky z pozice mluvčího, který má nadhled a je obeznámen s jiným, pravým zněním tohoto antického mýtu. *Noc s Hamletem* odpovídá básnickému dramatu, poněvadž pojmenování v něm obsažená na sebe v průběhu rozhovoru Hamleta a básníka vrší význam, který se neztrácí ani v přechodech do jiných souvislostí. I kdyby neexistoval motiv, který by fungoval jako podnět pro ztotožnění holčičky Julie s Hamletovou dívkou Julií z Verony, samotná totožnost jmen obě postavy propojuje, a tím vytváří stupňovitě organizovanou vázanost motivů: „Všechny hodnoty, kterých táž jednotka nabývá v různých významových souvislostech (kontextech), nahromadují se kolem této jednotky a v ní, aniž je kterákoli z nich s to odstranit ostatní.“ (Veltruský 2019: 31).

Rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou nevytváří z *Noci s Hamletem* koláž. Nepředstavuje náhodný prvek v básni, který by měl stěžovat její výklad. Tento dialog není vytvořen volnými motivy, které by mohly rozrušit příběh utvářený v průběhu dialogu mezi Hamletem a básníkem. V rozhovoru Orfea a Eurydiky jsou naopak přítomny zřetelné zásahy autorského subjektu, který v něm nechává projevit hlubinnou dialogickou strukturu, na níž je *Noc s Hamletem* založena. Narativní kompozice je rozvržena pouze na povrchu v časové následnosti noci a svítání. Zdánlivě lyrické segmenty jsou dramatizovány.

Všechny tři subjekty promlouvající v *Noci s Hamletem*, mluvčí projevující se ve scénických poznámkách, básník a zejména Hamlet, mají autobiografické rysy. Básníka a Hamleta váže vztah dvojnictví. Hamlet je stínovou postavou básníka, která je ovládána nevědomými silami přírody a přichází ve večerním čase k básníkovi: „Ale příroda je vždycky znamením, / které, když není mlčenlivé, / popírá samo sebe. Vždyť i samec, / ten otvírač, cítí němě jen proto, / že duch jde vždycky kupředu / a že se za ním všechno zavírá... / Takovým byl i o on... Hamlet! / Měl utrženou ruku a večer se valil / prázdným rukávem jeho kabátu / jako pohlavím slepce, které by vykousala hudba...“ (Holan 2004b: 10). V *Bolesti* se lyrický subjekt nejen za nočního času taktéž střetává se svým dvojníkem. V básni *Po*

svatém Martině II s hrůzou upozoruje, že na zasněžené pláni jej předbíhají šlépěje, které nemohou patřit nikomu jinému než jemu: „A v jedné chvíli zadul vítr tak hrubě, / že jsem sklonil tvář / a spatřil náhle s krátkou duší, / že vždycky o krok dřív / je vpředu čerstvá šlépěj... // Nebylo živé duše v okolí... / Kdo to tedy přede mnou kráčet? / To já jsem před sebou kráčet...“ (Holan 2000b: 183). V básni *Probuzen...* se lyrický subjekt setkává sám se sebou v podobě nočního přízraku: „Probuzen ťukáním na okno, / šel jsem se podívat, kdo tam je. / Ale jenom noc a vrba a vyschlá studna / a před rukama konec skla / ukázaly se tiše a prostě. // Když jsem si však chtěl potom zas lehnout, / viděl jsem v pleskavých pokrývkách / spáče: bylo to moje šílenství.“ (Holan 2000b: 269). Obdobná situace se stává výchozím momentem *Noci s Hamletem*, která je stejně jako *Bolest* vyjádřením vnitřního konfliktu autora se sebou samým, jehož příčinou je mimo jiné neschopnost přijmout vlastní vinu. Dvojnictví v obou dílech vzniká z tohoto sporu se sebou samým. Hamlet je básníkovou ztělesněnou vinou a vtěluje se do něj jeho vnitřní konflikty. V *Noci s Hamletem* tyto rozpory nabývají znaků básnického dramatu. Z lyrického subjektu *Bolesti* se v ní stávají tři různé mluvčí.

Vztah dvojnictví je rozvinut též mezi Hamletem a postavou Orfea. Orfeův sestup do podsvětí pro Eurydiku je alegorií autorovy snahy dospět k čistému a harmonickému vztahu ke světu. Je personifikovanou snahou navrátit či oživit hodnoty, na nichž byla vystavěna jeho poezie třicátých let. Jeho vina spočívá ve zřeknutí se tohoto modernistického projektu meziválečného období první poloviny třicátých let ve prospěch angažované poezie podporující marxistickou ideologii, kterou napsal po skončení války ve čtyřicátých letech. Orfeus sice zachrání Eurydiku, ovšem nepodaří se mu znovu oživit dítě, které zemřelo současně s ní. Tento mrtvý zárodek či plod je metaforou Holanovy šance na poezii, kterou toužil psát před svým politicky angažovaným obdobím. Orfeova dcera Julie, symbolizující čistotu autorových tvůrčích i životních ideálů, byla znásilněna a zavražděna.

Odsouzení Hamletových názorů, myšlenek a znechucení nad jeho životním příběhem, které projevuje postava básníka, se vztahují na autorovu předešlou tvorbu a její ideály. Hamletova vražda Julie znamená uvědomění si znesvěceného či zhrouceného ideálu básníkovy světa. V *Noci s Hamletem* dospívá autor k významnému přehodnocení ideálů své poezie. Sám sobě se v tomto díle vysmívá pro naivní nadšení věnované tématu dětí, popírá smysl symbolu panenství, a

dokonce neguje kladný význam motivu matky, která v *Noci s Hamletem* přestává být existenciální i existenční záštitou hlavní postavy. Tento zásadně proměněný postoj k hodnotám vlastní poezie se přenáší do díla následujícího, do skladby *Toskána*, v níž ženská postava Gordana nesymbolizuje dříve vzývaný ideál panenskosti, nýbrž unikavou zkušenost, jelikož autorovy básnické ideály jsou vyvráceny.

5 Básnické rozpomínání v Toskáně

„... stáří je minulost jakožto přítomnost, minulost pouze překrytá přítomností...“

(Thomas Mann 2015: 53)

5.1 Geneze Toskány

Opakujícím se tématem Holanovy tvorby, které ji formuje od raných počátků až do jejího završení, je návrat. Druhá Holanova básnická sbírka *Triumf smrti* pojednává o touze lyrického subjektu vrátit se k autenticitě a bezprostřednosti dětství. Na toto dílo napsané na konci dvacátých let navazuje autor v básnické skladbě *První testament*, v níž se postava básníka navrácí do svého rodného kraje, ke své první lásce z období dospívání a krátce prožívá iluzi navrativšího se mládí. Významnost tématu návratu jednoznačně prokazuje báseň *Návrat*, v níž se muž středních let po letech vydává do rodné vsi, na jejímž hřbitově se mu nepodaří nalézt hrob vlastní matky. Návraty mají v Holanových básních převážně význam touhy po navrácení se do minulého času. Cesta prostorem je vykonávána proto, aby ožily v čase odplynulé chvíle, které jsou provázané s konkrétními místy obývanými v době dětství a dospívání. Veškeré pokusy subjektů Holanových děl o návrat v čase jsou ovšem vždy zmarněny nebo jsou přímo ukázány jako nerealizovatelné.

Popírání možnosti návratu je v Holanově poezii od konce dvacátých let do sklonku let čtyřicátých postupně zesilováno. Jestliže v *Triumfu smrti* je artikulováno přání znovuoživit momenty dětské čistoty a souladného vztahu ke světu a tato existenciální potřeba je roku 1930 v jistém ohledu stále otevřenou možností, v *Prvním testamentu* návrat do obce, v níž hlavní postava básníka prožila dětství, sice na omezenou dobu skutečně vytváří podmínky, v nichž se vzpomínky vyjevují jako prožitky podobající se přítomné zkušenosti, avšak zdání obživlé minulosti pomine a básník ze vsi od své přítelkyně odchází. Jeho cesta vlakem z venkova do odcizeného města znamená ztroskotání snahy o oživení minulého. Pokud básník v *Prvním testamentu* s jistotou našel dům lásky z mládí a mohl identifikovat známá místa v krajině obklopující ves, bezejmenný muž cestující do rodné vsi v *Návratu* nejenže svou cestou nedosahuje navrácení vzpomínek, ale dokonce není schopen pohlédnout na své rodné stavení a především se nedokáže zorientovat na malém venkovském hřbitově, na němž je pohřbena jeho matka. Hlavní postava stojí před cizím hrobem a je trýzněna vědomím, že si již nevzpomene ani na podobu své rodičky. Básnická skladba *Návrat* vyvrací nejen jakoukoli naději na zpětný pohyb v čase, ale popírá i schopnost nacházet řád v prostoru, který byl hlavní postavě kdysi důvěrně známý a jež mohl člověku alespoň evokovat minulé chvíle. Dospělý muž po návratu do obce svého dětství nic nenalézá, naopak ztrácí svůj původ a tato

ztráta potvrzuje jeho existenciální vyvržení, popsané již na začátku básně, a status cizince bez domova.

Ačkoli je naděje na návrat roku 1948 v *Návratu* zavržena, toto téma se z Holanových veršů nevytrácí. Objevuje se znovu i ve vrcholných básnických skladbách *Noc s Hamletem* a *Toskána*, na kterých Holan pracoval v letech padesátých. V *Noci s Hamletem* je téma návratu přítomno například v příběhu Orfea a Eurydiky, poněvadž Orfeus absolvuje cestu do podsvětí, aby navrátil Eurydice život. Eurydiku v Holanově přepracování Orfeus vyvádí z říše smrti, ale její návrat není dokonalý, jelikož se mu nemohlo podařit zachránit dítě, které bylo skryto v Eurydiciině lůně v okamžiku její smrti a o jehož existenci vůbec nevěděl.

Miroslav Červenka si povšiml, že námět cesty se v Holanově tvorbě téměř vždy pojí s tématem návratu. Trebaže vyslovil názor, že v *Toskáně* je význam cesty umocněn, byl přesvědčen o tom, že v tomto Holanově díle cesta žádným způsobem nesouvisí s tématem návratu. Vazbu mezi putováním hlavní postavy po Itálii, které se v *Toskáně* odehrává, a návratem zamítá ve studii *Žánrové souvislosti Holanových Příběhů*. Domnívá se, že v *Toskáně* tato spojitost není přítomna, protože putování básníka je zde neuzavřené. Dle Červenky je cesta v *Toskáně* pouze výrazem touhy po dosažení přízraku krásy, jež nelze s návratem sloučit.¹⁷⁰ S Červenkovým pojetím *Toskány* není možné souhlasit, poněvadž je dílem, v němž se odvíjí návrat minimálně ve dvojitým smyslu. Autor se prostřednictvím umělecké reflexe italské cesty v *Toskáně* navrácí ke své jediné delší zahraniční cestovatelské zkušenosti z doby mládí, k níž jej motivovaly tvůrčí a existenciální pohnutky, a proto je *Toskána* též návratem k rané fázi Holanovy poezie, kterou návštěva Itálie proměnila. *Toskána* je Holanovým textem, jenž je prochnut různými podobami návratu a na osách tohoto tématu je celý vystavěn. Význam této skladby navíc nelze

¹⁷⁰ Cykličnost považuje Červenka za znak cesty ve významu návratu. V *Toskáně* ji ovšem nalézá teprve v jejím závěru, a proto se domnívá, že v této básnické skladbě se spojitost mezi cestou a návratem, jež je pro Holanovu tvorbu charakteristická, vytrácí: „Téma cesty je umocněno také v *Toskáně*, kde dostává podobu marné honby za přeludem krásy. To už je ovšem jen zcela obecná souvislost, na rozdíl od ‚návratů‘ je cesta v *Toskáně* neuzavřená, probíhá od jednoho cizího města k druhému a teprve závěr jí dodává cyklickou podobu.“ (Červenka 1991: 125). V posledních verších *Toskány* však není příběh hlavní postavy cyklicky uzavřen, protože poutník neumírá v Praze, z níž odcestoval do Itálie, nýbrž v Salzburku. Pro závěr této básnické skladby je naopak příznačné, že poutník se z cykličnosti cesty vymyká svou smrtí mimo českou vlast. Tento způsob ukončení básně ovšem neodporuje sepjetí motivu cesty a návratu, které je velmi výrazným rysem tohoto Holanova básnického díla.

redukovat na pouhou snahu poutníka dosáhnout záhadnou Gordanu, která sice může zosobňovat krásu samu, jak míní Červenka, ovšem alegorický význam této postavy se tímto výkladem nevyčerpává.

Justl v monografii *Holaniana* přináší svědectví o tom, že Holan začal *Toskánu* psát krátce poté, když roku 1955 uzavřel sbírku básní *Bolest*, na níž pracoval ve stejné době, kdy vznikaly útržkovité poznámky k *Noci s Hamletem*. „*Toskánu* začal Holan psát [...] v roce 1956. Předtím – 4. května 1955 – uzavřel svou nejosobnější a nejniternější sbírku *Bolest*. Její součástí byly původně i cykly *Víno* a *Strach*.“ (Justl 2010: 173). Domnívá se, že většina veršů *Toskány* byla napsána už mezi roky 1956 a 1957. I když byla *Toskána* připravena k vydání až v roce 1963, Justl tvrdí, že od roku 1958 do roku její publikace básník prováděl v tomto textu jen dílčí úpravy.¹⁷¹ Autorova životní situace byla na začátku druhé poloviny padesátých let poznamenána podezřením, že trpí smrtelným onemocněním. Básník se obával, že trpí rakovinou dutiny břišní. Tato obava z blížící se smrti zapůsobila na jeho tvorbu následující po *Bolesti* a *Noci s Hamletem*. Podnícen vědomím konečnosti sebe sama, a tudíž i smrtelnosti vlastní básnické činnosti, již svůj život zasvětil, soustředil se Holan mezi léty 1956 až 1961 výhradně na *Toskánu*, ve které se pokusil obsáhnout proměny své veškeré dosavadní tvorby.

Do roku 1961, kdy byl Holan operován a v němž lékaři vyvrátili jeho obavu z rakoviny, protože mu ze slinivky břišní odstranili nezhoubný cystický útvar, před přáteli tajil znění vznikající skladby. „Vladimír Holan rád předčítal své básně návštěvám, o *Toskáně* však mluvil málo a v náznacích, zřejmě nikomu z ní nečetl.“ (Justl 2010: 174). Tato okolnost potvrzuje Holanův niterný a úzkostlivý vztah k dílu, kterým mínil završit svou básnickou činnost a jež se vyznačovalo důležitou existenciální funkcí, poněvadž tvorbou *Toskány* se básník připravoval nejen na konec své poezie, ale též na přijetí očekávané smrti. „Od května 1955 Vladimír Holan nepsal (jen na výdělek překládal) – nezaznamenal si ani jednu báseň až do návratu z nemocnice v únoru 1961; při operaci byl zjištěn cystický útvar vycházející ze slinivky břišní, nebyl naštěstí zhoubný. Jediná báseň, kterou tvořil a kterou si hýčkal (prohlašoval, že je mu z celého jeho díla nejbližší a nejmíjí jí cenil), byla

¹⁷¹ Tento Justlův názor je ovšem hypotézou, protože ani tento vydavatel Holanova díla neměl přístup k jednotlivým verzím *Toskány*: „Zdá se, že první verze *Toskány* byla hotova už v letech 1956-1957. Určení vzniku básně letopočty 1956-1963 je spíš svědectvím o návratech k básni, o dílčích zásazích.“ (Justl 2010: 174).

Toskána. Návrat do mládí. Ve svých čtyřiaadvaceti letech navštívil sám Itálii (26. 3. – 14. 4. 1929).“ (Justl 2010: 174).

Poněvadž *Toskánu* pokládal Holan za své poslední dílo, pokusil se v této básni koncentrovat vývoj své dosavadní poezie. Bylo pro něj důležité navrátit se před odchodem k časnému tvůrčímu období přelomu dvacátých a třicátých let, během něhož byly přednastaveny aspekty jeho poetiky, vůči nimž se později vymezoval, když se změnila dějinná okolnost, které aktuální způsob jeho tvoření znemožňovaly. Takovýmto způsobem zasáhly do rozvoje Holanovy poezie blížíci se druhá světová válka, samotný válečný konflikt a poválečné nadšení z osvobození části území Sovětským svazem. Do *Toskány* vetkl autor příběh své básnické tvorby, v němž je konfrontována soudobá fáze jeho tvůrčí činnosti z konce padesátých let s uměleckými očekáváními mladého básníka, který se roku 1929 vypravil za estetickým zasvěcením do Itálie. Italský prostor Benátska a Toskánska je úběžníkem, v němž se setkávají jednotlivé fáze Holanovy poezie. Do toskánské krajiny, kterou považoval začínající básník Holan za arkadický ráj obdařený mohutností vyvolat umělecký přerod, se promítá jeho dovršující se umělecká cesta. Proto, aby mohl zemřít a opustit své dílo, vrací se Holan na jeho počátek a z tohoto návratu vzchází srovnání minulé a přítomné tvorby, které představuje základní předpoklad pro pochopení jeho obtížné životní situace ve druhé polovině padesátých let. *Toskána* se měla stát Holanovým životním dílem, v němž se obracel k počátkům své poezie, aby svůj tvůrčí vývoj mohl zhodnotit a vyjádřit, k jaké poetice v závěrečném období svého života dospěl.

Toskánu nelze interpretovat bez její návaznosti na Holanovu předešlou tvorbu. Její verše jsou provázány zejména s *Triumfem smrti* a s *Prvním testamentem*. Smrt se z tématu, jemuž se v době svého mládí Holan věnoval v *Triumfu smrti*, roku 1956 stala reálnou hrozbou. Je možné říci, že v *Toskáně* smrt vítězí stejně jako v Holanově rané sbírce básní, poněvadž si přichází pro poutníka, kterému není dovoleno pronést větu rozloučení. Zatímco *První testament* znamenal první Holanův básnický odkaz, *Toskánu* vnímal básník jako svůj testament poslední. Třebaže je tato skladba skutečně výjimečnou, jelikož představuje autorovu reakci na domnělou smrtelnou nemoc, nevymyká se dosavadní linii vývoje jeho poezie, jehož dynamika je určována vymezováním se vůči platónské neoklasicistní metodě tvorby, které byly uplatňovány v raném tvůrčím období a vyplývaly ze zkušenosti

italské výpravy. V *Toskáně* pokračuje autorovo vyrovnávání se s neoplatónskou koncepcí, které započalo ve druhé po polovině třicátých let.

Přestože výprava do Itálie podstatně proměnila na přelomu dvacátých a třicátých let Holanovu tvorbu, až do roku 1956 jsou motivy italské cesty roztroušeny v jednotlivých básních či zahrnují omezený úsek próz básnických, jako je tomu například v básnickém deníku *Lemuria*. Básníkovy návraty ke konkrétní topografii prožité italské cesty se v Holanově tvorbě vyskytují především odděleně. Pouze jediná báseň obsahuje celistvé uchopení pouti do Itálie. Tímto dílem je *Toskána*, v níž je přítomna umělecká reflexe celé trasy, kterou básník v Itálii skutečně absolvoval. *Toskánu* napsal Holan po *Noci s Hamletem*, v níž se mimo jiné zabývá vinou za ideologické prohřešení, jímž přispěl k rozvoji světového zla a kterou v této skladbě nahlíží jako zkušenost neslučitelnou s ideály, jež ve své poezii vyznával, poněvadž příklonem ke komunistickým myšlenkám je zradil. V *Noci s Hamletem* jsou odvrženy záruky souladu, čistoty a dobra, které jsou v Holanových verších reprezentovány postavou matky a nevinností panen, a prostřednictvím autobiografické postavy Hamleta je vyslovováno téma odpovědnosti na záporném stavu světa po druhé světové válce. *Noc s Hamletem* je skladbou, která vypovídá o opuštění pozůstatků harmonického konceptu tvorby.

Toskána ovšem souvisí s obdobím básníkovy života, kdy se naopak pokoušel harmonii a řád nalézt. Tím, že Holan v této básni nakládá se svou italskou zkušeností, navrácí se do doby, která jeho ideologickému provinění předcházela. Vysvětlením tohoto do určité míry neočekávaného zvratu může být básníkův vztah k italskému prostředí, jehož návštěva jej alespoň na čas zachránila z existenciálního tápání a vnesla do jeho poezie soulad ve vztahu ke smyslovosti, který mírnil ambivalentní postoj subjektů jeho děl k tělesnosti a duchovnosti. Stejně jako hledal Holan v Itálii útěchu v době melancholického mládí, obrací se k jejímu obrazu ve chvíli krize ve zralém věku, když se domnívá, že mu hrozí smrt.

Vědomí konečnosti paradoxně přivádí autora ke scelujícímu gestu, jímž hodlá uzavřít svou básnickou činnost. V *Toskáně* se autor zaměřil nejen na komplexní zachycení italské pouti, ale také na sjednocující výklad svého díla. Italská cesta zobrazená v *Toskáně* není pouze projevem Holanova vzpomínání na krajinu Itálie a toskánská města, které spatřil v mládí, v této skladbě představuje zejména duchovní či metapoetickou pouť jeho vlastním dílem. Absolvování reálné italské cesty

nasměrovalo ranou fázi Holanovy poezie k přijetí neoplatónismu, italská pouť v *Toskáně* měla autorovi zprostředkovat orientaci v rozporech celé jeho tvorby a přivést jej k jasnému postoji k napsaným textům. Trasa fiktivní výpravy po Itálii odpovídá cestovnímu itineráři, který si Holan připravil pro svou italskou pouť a jímž se během ní řídil. Holanova vize italské cesty byla od prvopočátku, kdy začal autor svůj cestovní plán sestavovat, srostlá s jeho básnickou činností a toto propojení přetrvalo od konce třicátých až do šedesátých let, kdy je publikována *Toskána*.

5.2 Sémantické instrukce Holanova italského itineráře

Holan si svůj cestovní plán do Benátek a Toskánska, podle nějž tato území na jaře roku 1929 procestoval, uschoval. Básníkuv italský itinerář je součástí pozůstalosti Vladimíra Holana, která je uložena v Památníku národního písemnictví v Praze. Tento dokument básník zřejmě vnímal jako materiální vzpomínku na italskou zkušenost z mládí a rovněž jej mohl upomínat na období, v němž svou cestu do Itálie teprve plánoval a spojoval s ní svou konverzi ke katolictví, jež mu měla napomoci k umělecké iniciaci do pravého básnění.¹⁷² Duchovní a estetická očekávání, na jejichž základě svůj itinerář vytvářel a která jsou v něm zaznamenána, musela být v padesátých letech, v nichž se k tomuto plánu navrátil, srovnávána se zklamáním, které v Itálii prožil, jelikož k pravé víře v Boha nedospěl a projekt katarze se zdál být, než autor přijal neoplatónský koncept tvorby, ohrožen.

Poprvé Holan svůj cestovní plán použil v průběhu své reálné italské pouti, podruhé fungoval itinerář jako osnova *Toskány*. Nejsou známy žádné přípravné náčrty nebo verze této Holanovy skladby, ovšem zápis italského cestovního plánu poukazuje k časnému promýšlení textu a k raným fázím geneze *Toskány*, poněvadž představuje její prvotní textový zdroj a svědčí o tvůrčí situaci, z níž tato báseň vyrůstá.¹⁷³ Celé znění cestovního plánu do Itálie, jak zvolené stanice a jejich posloupnost, tak přípisky existenciálního charakteru, které již roku 1929 překračovaly praktické zacílení itineráře, poskytlo *Toskáně* sémantické instrukce,

¹⁷² Holan toužil navštívit Itálii v době Velikonoc, jelikož tyto křesťanské svátky posilovaly jeho naději na naplnění zamýšlených duchovní záměrů. Básník svou italskou cestu uskutečnil mezi 26. březnem a 14. dubnem roku 1929. Tohoto roku připadl Velký pátek na 29. března, Boží hod velikonoční, den Kristova Zmrtvýchvstání, byl slaven 31. března a Velikonoční Pondělí se konalo 1. dubna. O těchto nejvýznamnějších velikonočních svátcích se Holan nacházel na italském území.

¹⁷³ Jirí Pelán je přesvědčen o tom, že základ *Toskány* začíná být utvářen už v době, kdy Holan prožívá svou reálnou italskou pout' . Ve studii *Holanova Toskána: poznámky k interpretaci* klade důraz na vazbu mezi skutečnou italskou poutí a fiktivní cestou odvíjející se ve vrcholné Holanově skladbě. Zastává názor, že pro pochopení *Toskány* je nutné usouvztažnit báseň se zkušeností italské výpravy: „Měla-li být *Toskána* Holanovým posledním slovem, je třeba předpokládat, že ve skutečnosti není plodem jednoho okamžiku (a tudíž ani vyprávěním jednoho příběhu), ale resumuje celou jeho dosavadní lidskou a básnickou zkušenost. Báseň sice vznikla ‚naráz‘ v roce 1956, ale nejspíš je třeba jako výchozí bod její geneze datovat už rokem 1929, kdy Holan navštívil Itálii (byla to jeho jediná významná výprava za hranice Čech), neboť protagonista *Toskány* přesně kopíruje někdejší itinerář této cesty a vstupuje tak do více než čtvrt století starých – a v Holanově poezii dosud překvapivě skrovně evokovaných – stop.“ (Pelán 2007: 487).

jimiž je řízena. Příběh, který v *Toskáně* poutník prožívá, se rozprostírá mezi stanicemi Benátska a Toskánska, které Holan skutečně poznal.

Veden svým cestovním plánem odcestoval Holan z Prahy vlakem ve večerních hodinách v úterý 26. března roku 1929. Nejprve se zaměřil na centrum italského renesančního umění Florencii, a proto pouze projel městy Leoben, Boloňa a Benátky. O Zeleném čtvrtku 28. března již byl ve Florencii, v níž dle plánu prožil Velký pátek. Očekávání, která směřoval k pobytu ve Florencii o Velkém pátku, dosvědčuje itinerář, na nějž si Holan k označení města Florencie červenou pastelkou připsal poznámku „Velký pátek“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana) a stejnou barvou si nápis orámoval. Bílou sobotu a den Ježíšova Zmrtvýchvstání, světícího se v neděli, prožil v Sieně. Návštěva tohoto města v čase Velikonoc pro básníka měla také výjimečný význam, jelikož na cestovním plánu si k jeho jménu poznačil zvolání „Vzkříšení, zvony!“ (LA PNP: fond Vladimíra Holana). Ze Sieny se vypravil do přestupní stanice Poggibonsi, z něhož dle zadání itineráře pěší poutí dospěl do San Gimignano, v němž setrval tři dny. Byl zde přítomen od 1. dubna, na nějž připadlo roku 1929 Velikonoční pondělí, a zůstal zde do středy 3. dubna. Rovněž přeprava do Volterra se odehrála podle zadání itineráře, poněvadž do tohoto města, postaveného na skalním útesu nad propastí, docestoval autobusem. Básník zde pobýval od čtvrtečního dne 4. dubna do soboty 6. dubna. Po Volteře následovala návštěva Pisy, v níž autor zůstal od neděle 7. dubna do pondělí 8. dubna. Holanovu italskou pouť uzavřel pobyt v Benátkách, v nichž zůstal nejdéle ze všech cílových stanic a které poznával od úterý 9. dubna do soboty 13. dubna, kdy se vypravil na zpáteční cestu do Prahy, kam dorazil v ranních hodinách v neděli 14. dubna.

5.2.1 Trasa fiktivní italské pouti v Toskáně

Následnost měst, která navštěvuje hlavní postava *Toskány* je ve srovnání se seznamem měst v itineráři mírně modifikována. Ve fiktivní italské cestě jsou první cílovou stanicí Benátky, navštíveno je Fiesole a postava básníka se na zpáteční cestě nevrací do Benátek a nedospívá do svého domova na Kampě v Praze, jelikož umírá v rakouském Salzburgu přejmenovaném na Mozartsburk. Postava básníka v *Toskáně* vyjíždí ve večerních hodinách z Prahy vlakem do Benátek, které však pouze neprojíždí, ale zůstává v nich. Po Benátkách následuje v *Toskáně* stejně jako

v cestovním plánu Florencie, odkud poutník pokračuje do nedalekého městečka Fiesole, které na plánu italské cesty zapsáno není. Jelikož Fiesole na itineráři není přítomno, buď jej autor nenavštívil, nebo tuto stanici, která byla již roku 1929 spojena s Florencií tramvajovou dopravou, do cestovního plánu nezapsal, poněvadž ji považoval za součást Florencie. Z Fiesole se poutník vypravuje do Poggibonsi, odkud, ve shodě s cestovním plánem, míří pěšky do San Gimignano, z něhož se autobusem přesouvá do Volterra, což opět odpovídá Holanovu itineráři. Předposlední zastávkou poutníka na italském území je Pisa, po níž se rozhoduje vrátit se domů, avšak jeho úmysl se nenaplní, protože umírá ve městě Mozartova narození Salzburgu, přejmenovaném v básni na Mozartsburk.

Hlavní postava *Toskány* nevykonává italskou pouť na základě vlastního rozhodnutí a jejím záměrem není realizovat italskou cestu zahrnující všechny významné toskánské destinace. To, že postupně zamíří kromě Benátek i do dalších měst, která jsou zapsána na autorově reálném itineráři, má v básni povahu neočekávaného nedopatření, nikoli předem připraveného plánu. Poutník se v *Toskáně* po toskánském kraji pohybuje proto, že v předchozích stanicích nenalezl to, co očekával. Básník žijící, stejně jako autor básně, v Praze na Kampě je jednoho blíže neurčeného dne pozván bývalou přítelkyní, kterou stále miluje, jen do Benátek: „Kdysi (a bylo to v zimě) pozvala ho do své věže. / Později se tak stalo v zářijový den, / který pouštěl žilou psímu vínu. / Dnes od ní dostal dopis, který / ho volal do Venecie. Den a hodina schůzky / nebyly jako druhdy vyčkávající.“ (Holan 1963: 189). Původně nezamýšlí hlavní postava *Toskány* cestovat do starobylých toskánských měst, poněvadž Gordana jej neodkladně vyzývá jen k návštěvě Benátek. Básník je rozhodností Gordanina pozvání rozrušen, obává se o svůj život i o osud své dávné přítelkyně a doufá, že ji v Benátkách zastihne a veškerá záhadnost jejího pozvání do Itálie mu bude objasněna: „Aniž věděl proč, / zvedl se v něm přísný pocit ohrožení. / Byl by ten pocit menší, pomyslí si, / kdybych šel sám proti sobě? Ale hned / (bez ostří váhání mezi dvousečností) / ho napadlo, že černá barva úží postavu, / že úží i sám hlas, a že se Gordaně něco stalo.“ (Holan 1963: 190). S touto neodkladností Gordanina přání, aby básník ihned po obdržení zprávy opustil Prahu a vydal se do Benátek, kontrastuje následný průběh jeho pouti, kterou zdálky utváří Gordana, neustále oddalující jejich setkání.

S Gordanou se básník ani jednou neseťká. Tato ženská postava tajemné povahy jej pětkrát vyzve ke schůzce, na niž nepřichází a vždy jej pouze odkáže k cestě do dalšího města. První pozvání básníka z Prahy zavádí do Benátek, druhá Gordanina vyzva jej směřuje do Florencie, třetí pozvánka hovoří o setkání v Sieně, čtvrtá jej láká do San Gimignano a poslední jej vyzývá, aby přijel do Volterry. Volba cílových stanic není ve fiktivní italské cestě projevem poutníkovy svobodné vůle, poněvadž téměř do všech měst se nechává vláčet přísliby, které obsahují Gordaniny vzkazy. Teprve až se poutníkova beznaděj ve Volteře vystupňuje až k poznání absurdity jeho italské výpravy, začíná řídit svou cestu po Itálii bez jejího přispění.

Prvním městem, které navštíví bez Gordaniny pozvánky je Pisa, odkud plánuje přes Mozartsburk docestovat zpět do Prahy. Do Pisy sice přijíždí nepozván Gordanou, přesto návštěva tohoto města nepostrádá souvislost s jejím hledáním, poněvadž básník nedokáže ani sám před sebou zastřít, že stále touží tuto unikavou ženu dostihnout. Ovšem po italské pouti, která se vyznačovala zoufalstvím a nesmyslností, pociťuje vůči Gordaně agresi. Poutník reflektuje, že tato zloba na Gordana, již vyvolalo opakované zklamávání, by jej mohla dovést i k jejímu zavraždění: „Gordana! říkal si. Zabít ji! říkal si, / ale nebylo by to snadné, / neboť jdu příliš proti sobě... / [...] Ale Gordana hledal potom i v Pise, / kde mare vidit et fugit...“ (Holan 1963: 231). Gordana zřejmě nezavraždil pouze proto, že se mu ji ani v tomto toskánském městě nepodařilo nalézt.

Dopisy a pozvánky putujícímu básníkovi doručují panenské dívky, jejichž přítomnost zesiluje básníkovo utrpení, protože jsou ozvěnami Gordaniny zralé ženskosti, která ale kontrastuje s jejich nevinností. Zatímco Gordana je objektem básnickových sexuálních a erotických tužeb, jež jsou zabarveny agresivitou, jelikož nejsou naplněny,¹⁷⁴ k dospívajícím pannám, třebaže reflektuje jejich přitažlivost,

¹⁷⁴ Básník při cestě vlakem do Benátek vzpomíná na své tělesné touhy, které v něm vyvolávala Gordanina přítomnost: „Ale Gordana! ... Vzpomněl si, / jak jí chtěl kdysi pomoci při vypírání pórků. / Vzpomněl si na hlínu natlučenou deštěm nebo hadicí / do zelených poševních rýžek... Musilo se to / zdrhovat až k chlapeckému nebo jinošskému, / které vstává pánkem... A pouštět na to vodu, / aby nedošlo k oplodnění...“ (Holan 1963: 200). Gordana však partnerovu sexuální touhu nesdílí: „,Já vím, co chceš! / Chceš se mnou spát! / Nechtěje být souhvězdím hada, spiknutím hada / s námelem, nechtěje být / věčností za špatného osvětlení pudů, / nechtěje být u vytržení, vnikáš... / Ale dnes, dnes ne! Nejsem k tomu jsoucí... / Nechci se zachytit o trn, kdepak, dnes ne, / nechme to na jindy, pro nějaký nenadaný zítřek!“ (Holan 1963: 201). I po letech v hlavní mužské postavě Gordanino odmítání pohlavního aktu vzbuzuje nevoli: „Slyšel, jak se jí smál morek souložící Kressidy, / a říkal si: ‚Zítřek!... / Tak se ptáme, co bude zítra... Co však, / kdyby se zeptala budoucnost?“ (Holan 1963:

zachovává básník uctivý odstup.¹⁷⁵ Básník si není schopen zapamatovat jejich jména a rozlišovat jejich identitu. Splývají mu v neuchopitelnou esenci ženství, která je pro něj nedostupná a jež koresponduje s unikavostí jeho osudové ženy Gordany. Ve Volteře se dívky přinášející prázdnou obálku táže, zda se s ní již nesetkal. Zdá se mu, že je tato dívka totožná s předchozí doručovatelkou: „A jak je ti dávno? zeptal se doručujícího děvčete. / A jak se jmenuješ? Nejsi stále táž? / Neopakuješ se? Nejsi Helena Cornaro?“ (Holan 1963: 222). Poprvé toto děvče odpoví básníkovi, že se jmenuje Alka, posléze se však představuje jako Luniana, což je jméno, kterým je označena holčička, která přináší básníkovi vzkaz ve Florencii. Básník sám ji oslovuje dalšími ženskými jmény, poněvadž tato dívka v *Toskáně* není jasně vymezenou postavou, nýbrž zastupuje podstatu ženství. Mylně se domnívá, že je Helenou Cornaro a Livíí Cardinale. Dívku poté dvakrát oslovuje jménem Isabela, ale v rozmluvě se sebou samým doplňuje další ženská jména, jelikož tato dívčí postava se může stát nositelkou kteréhokoli z nich: „Jestlipak básníci taky pláčou?“ / – Proč se ptáš, Isabelo (ty: Luniano, Marie marie, Alko, Nunziato, Heleno Cornaro!).“ (Holan 1963: 223). Je příznačné, že tuto poselkyni je možné pojmenovat mnoha různými jmény, ovšem jméno Gordana básník při jejím

201). Ve Florencii poutník ve vnitřním monologu prozrazuje, že je na Gordanu rozčilen pro její unikavost, kterou uvádí do souvislosti s jejím odmítáním tělesného, které jej frustrovalo v minulosti jejich vztahu: „Vždycky lhala, mumlal, lehá si k lokajovi, / myslíc na prince, ta chlácholinka, / je s jiným, vždycky lhala, muž kácí máj / a žena vyhazuje kořen, lže ti, lže ti!... / raději bude kousat tvůj pomník, než by ti dala...“ (Holan 1963: 214). Poutníkovu agresi vůči Gordaně posiluje podezření z nevěry.

¹⁷⁵ V Benátkách předává básníkovi vzkaz od Gordany děvčátko Luniana, která je jen ozvem Gordaniny zralé ženskosti. Básník zvažuje, že dívce zakoupí květiny, po nichž začne děvčátko brzy v průběhu svého blížícího se dospívání toužit, ovšem tento projev galantnosti posléze zamítne a Lunianě zakoupí dárek odpovídající jejímu dětskému věku. Obdaruje tuto Gordaninu doručovatelku sladkostmi, protože se nehodlá této dívce dvořit. Pokud by dívce věnoval květiny, předběhl by její přirozený vývoj: „Luniana! – Zatímco mu podávalo dopis, / napadlo ho, že by jí měl koupit květiny, / květiny, které stále vídává, / ale ke kterým má stále hodinu daleko, / neboť její čas se teprve učí chodit... / Rozmyslil si to však a koupil jí krabici bonbónů, poděkoval jí, opustil ji [...]“ (Holan 1963: 213). Ve Volteře vychází vstříc básníkovi šestnáctiletá dívka, která s ním poté, co mu předá prázdnou obálku bez jakýchkoli indicií od Gordany, rozmlouvá o rysech básníků. Svěřuje se poutníkovi s tím, že zřejmě poznala básníka, mladíka jménem Tibaldeo: „Ale, řeklo děvče, ‚chodíval k nám / jeden, verše psal, / Tibaldeo se jmenoval, a ten se pořád smál. A jednou se ke mně přiblížil a řekl: ‚Až budeš větší, sežeru tě, víš, / sežeru tě samou láskou...‘ / Byl to básník, když se smál a vyhrožoval?‘ / – Byl.“ (Holan 1963: 223–224). Básník si je vědom dívčiny krásy, pozve ji do cukrárny a koupí ji střevíčky, ovšem poté ji doprovodí do bezpečí jejího domova a sám se odebírá do baru přístupného dospělým: „Když ji odvedl domů (do uličky / nedaleko paláce Inghiramiù) / a když ji svěřil šestnáctému roku ňader, / vyhledal bar *In contumaciam*...“ (Holan 1963: 225).

oslovení ani jednou neuplatňuje, poněvadž to je vyhrazeno pouze pro neuchopitelnou bývalou přítelkyni, která se ženské identitě v této skladbě vymyká, jelikož tato postava může být v básni chápána také jako zosobnění smrti, jež si pro básníka přichází za denního světla v Mozartsburku.

V průběhu italské cesty v *Toskáně* poutník postupně dospívá k poznání, že veškerá jeho očekávání, vyplývající z Gordanina dopisu, jsou marná. Návštěva každého města prohlubuje jeho zklamání. V Benátkách přichází včas na místo setkání a očekává slibovaný příchod Gordany: „Den i hodina schůzky ve Venecii / nebyly jako druhdy vyčkávající. / Zněly přesně. Byla to vlastně výzva.“ (Holan 1963: 211). Gordana však nepřichází: „Když tam přišel, nikoho nenašel...“ (Holan 1963: 211). Disproporce mezi jistotou, že Gordanu v Benátkách spatří, a aktuálně prožívanou situací, která se vyznačuje absurditou, protože byl vyzván ke schůzce, na níž zůstává opuštěn, v něm probouzí zoufalství, které se projevuje úvahou o smrti a o klamavé podstatě života, již si zapisuje do zápisníku nazvaného *Babyloniaca*: „Citovost smrti, / vtělená a tedy smrtelná, / trpí nesmrtelnou hrubostí těla... / Letos už dvakrát obrodily stromy... / Také lži mají už tolik plodů, / že život je k neunesení...“ (Holan 1963: 211). První doručovatelkou, která přichází za poutníkem namísto Gordany, je benátské děvčátko, které ještě chodí do školy. Přináší básníkovi dopis, který obsahuje sdělení, že Gordana na něj čeká ve Florencii: „Jen to dopsal, už přiběhla holčička, / školačka, s dopisem: ‚Přiďte do Florencie, / čekám Vás! Vždycky Vaše, ba ta / k políbení Vaší ruky...‘“ (Holan 1963: 211). Znění tohoto listu ovšem nevyvolává v básníkovi radost. Nepocituje úlevu, jelikož se obává, že jeho cesta do Florencie bude stejně jako cesta do Benátek bezvýsledná. Nabyl přesvědčení, že ať bude dělat cokoli, bude stále zklamáván. Pokračování cesty pro něj znamená prodlužování utrpení, nikoli naděje: „Vím, říkal si, že není třeba / podněcovat poznání, aby ničilo...“ (Holan 1963: 212). Tyto prožitky mu však nezabraňují v tom, aby se nadále ze všech svých sil snažil Gordanu dostihnout.

Poněvadž Gordana v dopisu uvedla, že na něj bude v další stanici čekat, poutník na místo setkání spěchá, aby se již nestalo, že se nesetkají: „zatímco pospíchal ke smluvenému místu, / k mříži sochy, jejíž nápis začínal slovy: ‚*Ille hic est Arnulphus...*‘“ (Holan 1963: 212). Ani jeho dochvilnost mu však setkání s Gordanou nezaručí. Přichází k němu pouze děvčátko Luniana, které mu přináší druhý vzkaz

od Gordany, v němž jej zve do Sieny: „Ano, ale / co si pak měl počít s děvčátkem, které k němu přistoupilo a které mělo / na zástěrce vyšito své jméno: Luniana? / Luniana!“ (Holan 1963: 212). Básníkovo míjení se s osudovou ženou je srovnáváno s nenaplněným vztahem mezi Dantem a Beatricí, jíž je v *Toskáně* přisuzována krutost a bezohlednost, kterými se vyznačuje Gordanino jednání: „a dopis otevřel teprve, řekněme, / ve Via Cherubini, tedy v té, / kde Beatrice snědla Dantovo srdce s *ostychem*... / Přečetl si, že je očekáván v Sieně...“ (Holan 1963: 213).

V Sieně přichází básník na určené místo setkání, ovšem nejenže zde již potřetí nenachází Gordanu, ale není zde ani žádná dívka, která by mu mohla předat dopis s další výzvou. V tomto toskánském městě je bezmoc poutníka vystupňována, jelikož Gordana mu na smluveném místě zanechala pouze vizitku ledabyly přilepenou na dřevěnou bariéru, tudíž se mohlo stát, že by básník nemusel tento list nalézt, kdyby foukal silný vítr. Poněvadž Gordana básníka již dvakrát bez vysvětlení a omluvy zklamala, napsala na vizitku vzkaz, že své jednání básníkovi vysvětlí v San Gimignano, kde na něj bude čekat. Tento dodatek působí dojmem, že tato tajemná žena z obavy, že by jí básník přestal následovat, připsala zvolání, že se mu dostane vysvětlení. Básník po přečtení další výzvy podléhá vzteku a vizitku roztrhá: „Siena... Na místě schůzky / nebyla ani ta děvenka-poslíček... / Byla to na dřevěné bariéře vizitka / (ať ukřivená nebo spolurovná), / ale vizitka držaná lepeňáčkem a oznamující: / ‚Píšu Vám po obou stranách apeninského sněhu... / Čekám Vás ve Svatém Gimignano! / Všechno vysvětlím!!!‘ – / Strhl vizitku a roztrhal ji asi tak, / jako by se řeklo, že bolest netrpí...“ (Holan 1963: 216). Komunikace, jakou Gordana zvolila v Sieně, je básníkem vnímána jako projev lhostejnosti, který jej v jeho stále zmarňovaném úsilí ponižuje. Nejenže jej Gordana opakovaně klame, když jej zve na schůzky, na něž se nedostavuje, v Sieně básník navíc zjišťuje, že Gordaně na něm zřejmě nezáleží, když nebyla schopna vypravit za ním doručovatelku. Ve Svatém Gimignano, v němž měla Gordana osvětlit své iracionální jednání, k básníkovi přistupuje další dívka doručující dopis od Gordany, který jej na trase Toskánskem posouvá dále, do Volterry. Dopis od Gordany se zdá být básníkovi napsán nečitelným písmem. Tato nečitelnost může být způsobena jeho citovým rozrušením, nebo ji lze spíše chápat jako gradaci Gordaniny nedosažitelnosti: „neviděl děvenku, která se jmenovala Marie marie, / tak jako žlůvě se říká Oriolus oriolus – / neviděl dopis, který mu odevzdala, / ale

nejzranitelněji lušti později / při estilo desornamentado a při soplivé svíčce / jakési klikyháky, které ho zvaly do Volterry...“ (Holan 1963: 219). Jméno tohoto děvčete je utvořeno po vzoru rodového a druhového jména živočichů, jelikož není individuální postavou, která má svůj specifický charakter, ale je opakujícím se typem vykazujícím obecné znaky, jež s ní sdílí celá skupina dívek. Marie marie je spíše přízrakem než konkrétní bytostí, poněvadž jméno, kterým je označována, ji zobecňuje, nikoli konkretizuje.

Ve Volteře nemá básník možnost dospět k stanovenému místu setkání u kašny, aby zjistil, zda na něj Gordana čeká, či nikoli. Básník odměřoval každý svůj krok, protože všechny, které mu ještě zbývaly učinit, oddalovaly hrůzné zjištění, že Gordana se zřejmě opět nedostaví. Jeho obavy a naděje přeruší přicházející dospívající dívka, která mu sice předává obálku, která ale neobsahuje žádný dopis s pokyny od Gordany. Tato žena se mu až do konce jeho pouti ani jednou neozve: „U benzinové pumpy (měl k určené kašně ještě / aspoň třicet kroků!) / vyšlo mu vstříc děvče a ve vzduchu, / provoněném souší oceánu, / podalo mu prázdnou obálku...“ (Holan 1963: 221–222). Básník pochopí, že prázdná obálka, kterou mu děvče přineslo, je znamením toho, že Gordanu nikdy neuvidí. Ve Volteře kulminuje beznadějí, kterou poutník prožívá od své první zastávky v Benátkách. V každém předešlém městě mu však Gordana poskytovala alespoň nějakou naději na setkání, ale ve Volteře je zřetelné, že žádná naděje již básníkovi nezbývá: „Viděl naráz, že Gordanu / už nikdy nespatří... *Viděl!* / To proto, že tragično / je vyšší... i v propasti...“ (Holan 1963: 222).

Básník dívky vnímá jako pozůstatek Gordaniny přítomnosti, protože lístek určený pro něj pravděpodobně obdržely přímo od této ženy. Přítomnost každé z dívek básníkovi připomíná, že Gordana cílovou stanicí, do níž dospěl, rovněž navštívila, ovšem, přes své sliby, napsané v předcházejícím vzkazu, na jeho příchod nepočkala. Absurdita básníkovy vztahu ke Gordaně opakováním této situace narůstá. Pětkrát čelí tento muž převrácení příslibu v jeho popření. Netrýzní jej jen Gordanina nepřítomnost sama o sobě, k zoufalství jej přivádí především poznání, že možnost setkat se s Gordanou byla reálná. Ovšem vždy, když básník dosáhne cílové stanice, Gordana z ní mizí. Holčičky nebo dívky, které čtyřikrát předávají hlavní postavě list od Gordany, jsou pro básníka bolestnou připomínkou toho, jak blízké bylo to, čeho chtěl dosáhnout a co je pro něj nyní nedosažitelné. Existenciální

rozměr této situace lze vyjádřit oxymóronem blízkost nedosažitelného. Básník byl vyzván k cestě do Benátek, jejíž motivace se po opuštění každého neplánovaně navštíveného města, ve kterém se s Gordanou takřka minul, vytrácí. Nesetkává se s dosud milovanou ženou, ale je nucen potýkat se v italském prostoru s prázdnotou, která na trase, jíž básník absolvuje, zůstává po odcházející Gordaně, a jež jej v závěru díla pohltí.

5.2.2 Význam temporálních poukazů k času reálně vykonané italské pouti

Reálný Holanův itinerář neurčuje pouze trasu, po níž poutníka v *Toskáně* vede Gordana. Je jím stanoven také fikční čas, v němž se básníková italská pouť odehrává.¹⁷⁶ Postava básníka se totiž po Toskánsku pohybuje v čase Velikonoc, stejně jako absolvoval autor básně svou italskou pouť v době velikonočních svátků. Období Velikonoc není v žádném verši básně otevřeně pojmenováno, ale *Toskána* obsahuje zřetelný doklad toho, že i fiktivní italská pouť probíhá v tomto svátečním jarním období. Když poutník docestuje do Florencie a vzápětí kráčí na místo schůzky s Gordanou, mívá přípravy na slavnost Scoppio del Carro, což je starodávná florentská velikonoční slavnost, jejíž tradice je datována až do středověku: „Zakrátko byl ve Florencii, kde zrovna / stavěli lešení na slavnost *Scoppio del Carro*, / zatímco pospíchal k smluvenému místu, k mříži sochy [...]“ (Holan 1963: 212). Motiv této folklorní události je důkazem toho, že italská výprava v *Toskáně* se váže k reálné autorově zkušenosti z roku 1929 a vypovídá i o tehdejších estetických

¹⁷⁶ Pelán se domnívá, že básník v *Toskáně* obdržel pozvánku na cestu do Itálie od Gordany v měsíci září: „Časem tohoto místa je primárně dnešek, konkrétní a měřitelný čas: dopis od Gordany přichází v zářijový den, vlak do Itálie odjíždí o půlnoci.“ (Pelán 2007: 488). Tento názor je však důsledkem chybného čtení básně. Explicitně není měsíc, ve kterém Gordana pozve básníka do Benátek, v *Toskáně* vůbec pojmenován. Pelánovo tvrzení vyplývá z mylné interpretace veršů: „Později se tak stalo v zářijový den, / který pouštěl žilou psímu vínu.“ (Holan 1963: 189). Tyto verše jsou ale shrnutím historie epistolární komunikace mezi Gordanou a básníkem a představují ohlédnutí do minulosti jejich vzájemného milostného vztahu. *Toskána* začíná slovy: „Kdysi (a bylo to v zimě) pozvala ho do své věže.“ (Holan 1963: 189). Po nich následují verše, které jsou základem Pelánova tvrzení. V první strofě *Toskány* však není přítomno sdělení, že Gordana kontaktovala básníka v září, nýbrž že poprvé jej vyzvala k setkání v zimním období, podruhé jej k sobě pozvala kdysi v měsíci září a v současné chvíli jej oslovuje potřetí. Dějová linie *Toskány* se začíná odvíjet v blíže neurčeném čase ročního období, o kterém lze z veršů pouze zjistit, že je přítomným okamžikem v životě hlavní postavy: „Dnes od ní dostal dopis, který / ho volal do Venecie.“ (Holan 1963: 189). Na začátku *Toskány* jsou představena tři období vztahu mezi básníkem a Gordanou. Básníkům dnešek je od času září oddělen, jelikož ten náleží minulosti. Nelze souhlasit s Pelánovým názorem, že se příběh *Toskány* odehrává výhradně v přítomném čase, jelikož cesta do Venecie je nejen poutí do italského prostoru, ale současně také výpravou do minulosti.

a duchovních motivací básníka odcestovat do Itálie. Zmínka o této slavnosti je nejsilnějším faktografickým signálem, jehož prostřednictvím je možné poznat, kdy se poutník *Toskány* v Itálii ocitá.

Křesťanská ceremonie Scoppio del Carro se v průběhu staletí proměňovala, než se ustálila do podoby, kterou mohl Holan v první polovině 20. století poznat. Její základ vznikl ještě před rozšířením křesťanství, protože vychází z pohanské slavnosti zasvěcené uctívání ohně. Scoppio del Carro znamená doslovně „výbuch vozu“ (Pecold 2009: 47) a do dnešních dnů je s živlem ohně tato slavnost úzce spojena. V současné době se tato tradice odehrává každoročně ráno o Velikonoční neděli ve Florencii na náměstí Piazza del Duomo, ovšem celá staletí se Scoppio del Carro konalo již o Velikonoční sobotě. Změna nastala z nařízení katolické církve až roku 1957, „kdy byla liturgickou reformou tato ceremonie přesunuta ze soboty na Velikonoční neděli.“ (Pecold 2009: 50). Na Boží hod velikonoční táhnou dva bílí, květinami ozdobení, býci povoz, lidově označovaný Brindellone, na němž spočívá deset metrů vysoká a čtyři metry široká konstrukce, z níž je na Piazza del Duomo odpálen ohňostroj. Ačkoli při tomto ohňostroji vyletí z vozu raketa ve tvaru bílé holubice, jež je nazývána Colombina a symbolizuje Ducha svatého či Ježíšovo zmrtvýchvstání, Scoppio del Carro zachovává i svůj původně pohanský význam. Florentinové považují Výbuch vozu nejen za křesťanskou tradici, ale chápou jej též jako věštbu. Pokud se ohňostroj podaří, očekávají šťastný rok. Jestliže se nepodaří, obávají se zlých časů: „Městem je bílými voly tažen těžký povoz za doprovodu velkolepého průvodu v historických oděvech. Z vozu je pak před dómem odpálen ohňostroj. Z průběhu ohňostroje se usuzuje, jaký bude pro Florencii následující rok.“ (Pecold 2009: 47).¹⁷⁷

¹⁷⁷ Slovo Brindellone, jímž je pojmenován povoz vezoucí vysokou konstrukci, označuje vysokého muže, který je oblečen jako trhan a chová se neurvale. Toto lešení bylo do slavnosti Výbuchu vozu převzato z oslavy svátku patrona Florencie svatého Jana Křtitele, která se konala 24. června. Na začátku této tradice nevezl vůz komplikované lešení. Na počest svatého Jana byl nejdříve vypravován malý vůz, který vezl vysokou svíci, posléze byla svíce nahrazena sudem, z něhož byly účastníkům ceremonie rozdávány hořící oharky. Součástí oslav na počest svatého Jana byly též rachejtle a bílá holubice Colombina, které jsou nyní charakteristické pro Scoppio del Carro. Později se z malého vozu stalo vysoké lešení, na jehož vrcholu spočíval chudý muž představující svatého Jana. „Ten dostával deset lir za to, že během jízdy rozdával lidem drobné mince, jídlo a různé pochoutky.“ (Pecold 2009: 49). Stejně jako velikonoční oslava Scoppio del Carro i slavnost odehrávající se v den letní rovnodennosti souvisí s pohanským uctíváním světla nebo ohně. Obě tradice se prostupují, poněvadž ohraničují začátek nového období. Scoppio del Carro je poslední

Tato florentská tradice vyvstala ze zvyku zhášet o Velkém pátku oheň v domácnostech na znamení soustrasti s ukřižováním Krista. Znovu byl oheň rozsvěcován až v sobotu od ohně, který byl posvěcen: „Nový oheň byl pak zapálen od ohně posvěceného v kostele. Už roku 850 papež Lev IV. nařídil rozdávat o Velikonoční sobotě zapálené pochodně všem přítomným věřícím. Ve Florencii byla od svatého ohně zapalována svíce, která pak byla nesena v procesí od katedrály Santa Maria do Babbatteria.“ (Pecold 2009: 47). Do vývoje této slavnosti zasáhli šlechtici účastníci se křížových výprav, v nichž bojovali o Jeruzalém. Po vítězném tažení, jež se odehrálo 13. července roku 1099, získali „tři kamenné úlomky z Božího hrobu“ (Pecold 2009: 47). Po dvou letech byly tyto křesťanské relikvie převezeny do Florencie, v níž jsou doposud uloženy v kostele Svatých apoštolů, a tento ceremoniál byl ještě hlouběji propojen s Kristovou smrtí, očištěním lidstva od veškerých hříchů a následným zmrtnýchvstáním Spasitele. „Legenda praví, že po osvobození Jeruzaléma se za svítání na Velikonoční sobotu křížáci sešli v kostele při modlitbě, kde zapálili požehnaný oheň jako symbol očištění.“ (Pecold 2009: 48). Posvátný oheň, od něhož obyvatelé Florencie opět zapálili krby ve svých domácnostech, začal být rozsvěcován prostřednictvím tří posvátných kamenů z místa Kristova posledního odpočinku: „Ve Florencii k rozdělování posvátného ohně používají právě kameny z Božího hrobu, a tak se vše propojilo v jednu pozoruhodnou slavnost.“ (Pecold 2009: 48).

Vladimír Holan navštívil Florencii v době, kdy se Scoppio del Carro ještě odehrávalo na Bílou sobotu, neměl ale možnost tuto ceremonii spatřit, protože z Florencie dle itineráře odjížděl v sobotu v 6.30 ráno do Sieny, kam měl dospět téhož dne v 9.30. Stejně jako poutník *Toskány* mohl být autor buď o Velkém pátku, nebo o Velikonoční sobotě v brzkých ranních hodinách svědkem příprav alegorického vozu pro tuto velikonoční slavnost. Holanův uskutečněný cestovní plán je v *Toskáně* promítnut do průběhu poutnickovy cesty a topografické zmínky umožňují alespoň s přibližností rekonstruovat fikční čas básně. Zatímco autor přijel do Florencie o Zeleném čtvrtku v ranních hodinách a opustil ji brzy ráno o Velikonoční sobotě, poutník *Toskány* zřejmě přijíždí do Florencie o Velkém pátku, nebo dokonce až na Bílou sobotu. S nejvyšší pravděpodobností zůstává v tomto

dosud udržovanou slavností, která náleží k tradici alegorických vozů, jejichž rozkvět nastal zejména v období renesance. Motiv Scoppio del Carro je možno chápat též jako narážku na renesanční sloh.

městě pouze jeden den a po obdržení dopisu od Gordany se vzápětí vypravuje do Sieny. Poutníková zkušenost s florentským prostředím je od počátku formována pozorováním příprav na Výbuch vozu, poněvadž stavba lešení pro tuto křesťanskou slavnost je prvním, co ve Florencii spatřuje: „Zakrátko byl ve Florencii, kde zrovna / stavěli lešení na slavnost *Scoppio del Carro*“ (Holan 1963: 212). Veškeré pohanské i křesťanské významové vrstvy této starodávné liturgie jsou zapojeny do sémantiky básnické skladby.

Putující básník se nestane divákem odpálení ohňostroje, nebude moci zjistit, zda jeho cesta naplní svůj účel, či nikoli. Motiv slavnosti *Scoppio del Carro* vyjadřuje poutníkovu očekávání po příjezdu do Florencie, která jsou krátce po spatření konstrukce vozu, vyvrácena. Poutník nemohl čekat na začátek ceremoniálu, protože spěchal k místu setkání, které určila Gordana, ovšem na toto určené místo se nedostavila. Zmíněná slavnost, která v sobě skrývá pohanský charakter věštby, proto pro básníka nabývá negativního zabarvení. Stává se předzvěstí záporného vývoje jeho dalšího toskánského putování. Motivem *Scoppio del Carro* je rovněž vyjádřena autorova snaha o přijetí katolického vyznání, jímž hodlal dosáhnout zasvěcení do umělecké činnosti a očistění od hříchů minulosti. *Scoppio del Carro* je oslavou Kristova odpuštění všem hříšníkům a symbolizuje Spasitelovo Zmrtvýchvstání. Tento rituál znázorňuje duchovní přerod, kterého se pokoušel autor v průběhu italské pouti dosáhnout.

V *Toskáně* je reflektována i neúspěšnost tohoto autorova snažení. Sémantika této skladby není řízena pouze itinerářem, ale je utvářena též italskou poutí, která se dle tohoto plánu odehrála a jež spisovateli nepřinesla očekávané výsledky. Poté, co je poutník zklamán, protože slib Gordany opět nebyl naplněn, a smiřuje se s tím, že bude muset cestovat do Sieny, uvidí starou nevkusně nalíčenou ženu, jak si k sobě do okna ve čtvrtém patře přitahuje košík se zabitým beránkem: „Přečetl si, že je očekáván v Sieně... / Protože však si to neřekl, neslyšel se / a s pohrdavým připomenutím viděl, / jak přestárle nalíčená žena vytahovala / z ulice do čtvrtého patra košík / se zeleninou a zabitým beránkem; / krev z něho kapala a dole kočka / ji lízala, až řvalo všechno bílé.“ (Holan 1963: 213). *Scoppio del Carro* není jediným motivem v *Toskáně*, který odkazuje k velikonočním svátkům, během nichž hlavní

postava cestuje Itálií. Dalším z nich je motiv beránka, který odpovídá Beránku Božímu,¹⁷⁸ jenž představuje symbol nevinnosti ukřižovaného Ježíše Krista.

Obraz mrtvého beránka vytahovaného vzhůru do okna jednoho z florentských domů je výrazem autorovy neúspěšné snahy o konverzi ke katolictví na italském území. V Itálii v žádné z navštívených stanic nenabyl schopnosti bezprostřední víry, která by jej chránila před smrtelností vlastní duše a jež by napomohla započít novou fázi umělecké tvorby. Po vzoru sv. Pavla toužil básník po přijetí Kristova odkazu, jímž se zamýšlel vykoupit ze svých hříchů. Zatímco sv. Pavel bezvýhradně přijal Kristovo učení v Damašku, kde se mu Ježíš zjevil, Holan doufal v duchovní moc italského prostředí, které mělo podpořit jeho úsilí o konverzi. Absolvováním italské pouti se mu nepodařilo vyrovnat se s vinou, která byla jednou z příčin jeho touhy po obrácení se ke křesťanské víře. Kristovo odpuštění, které zahrnuje všechny hříšníky, na autora nedosahovalo, protože nebyl schopen obrátit se ke katolictví. Básník se proto domníval, že pro něj neexistuje naděje na posmrtný život duše.¹⁷⁹

V *Toskáně* nejsou zdůrazňovány odpuštění a obnova Kristova života během Zmrtvýchvstání, ale jeho smrtelnost, která je představena jako nepřekročitelná. Vytahování beránka do čtvrtého patra je travestií a popřením Kristova Zmrtvýchvstání, poněvadž po vertikále směrem nahoru putuje zabitý tvor. Život z beránka představujícího Krista dále uniká v podobě krve, která je nesmazatelným dokladem viny lidstva za jeho smrt. Ve verších *Toskány* je Ježíšovo ukřižování interpretováno zejména jako vražda nevinnosti, jež je vyjádřena kontrastem mezi rudou a bílou barvou: „krev z něho kapala a dole kočka / ji lízala, až řvalo všechno bílé“ (Holan 1963: 213). Motiv kočky lízající krev kapající z beránka znázorňuje Kristovo utrpení, které neskončilo jeho násilným úmrtím, ale pokračovalo v dalších proviněních jedinců, jimž mělo být Kristovou smrtí odpuštěno. Autor Kristovo ukřižování a Zmrtvýchvstání v *Toskáně* nenahlíží prizmatem křesťanského výkladu, dle něhož Kristovo sebeobětování očistilo člověka od viny za jeho hříchy. Podle

¹⁷⁸ Na začátku *Evangelia podle Jana* je Kristus nazván Beránkem Božím: „Druhého dne tam Jan znovu stál se dvěma ze svých učedníků. Když uviděl Ježíše, jak prochází kolem, řekl: ‚Hle, Beránek Boží!‘“ (Bible 2009: 1362).

¹⁷⁹ V *Evangeliu podle Jana* Kristus v rozhovoru s Lazarovou sestrou Martou prohlašuje, že pouze víra v jeho poselství přináší člověku věčný život ducha: „ ‚Já jsem vzkříšení i život,‘ řekl jí Ježíš. ‚Kdo věří ve mně, i kdyby zemřel, bude žít. A každý, kdo žije a věří ve mně, nezemře navěky. Věříš tomu?‘“ (Bible 2009: 1377). Na tuto otázku Holan ani po návratu z italské pouti nebyl schopen odpovědět kladně, jelikož návštěva Itálie na jeho pochybnostech o existenci Boží nic nezměnila.

básníkovu mínění naopak Ježíšovo ukřižování znamená neumlčitelné provinění se na individuálním osudu této historické osobnosti.¹⁸⁰ V *Toskáně* se básník soustřeďuje na to, že Kristus byl Bohem, který se stal člověkem, konkrétní psychofyzickou bytostí, jejíž tělo i duše byly vystaveny extrémnímu utrpení. Tuto Kristovu bolest v Holanově básnické skladbě není možné převést na kladnou hodnotu.¹⁸¹ Básník nalézá její nezredukovatelnou negativitu, jejímž výrazem je synestetický výjev řvoucí bílé barvy, symbolizující marný vzdor vůči vině zpodobněné rudou barvou krve. Kristovu bolest připomíná každý nový spáchaný hřích, jehož původce nedbá vykonané Spasitelovy oběti. Ježíšova smrt se ukazuje jako marná, poněvadž neznamenala pro lidstvo zásadní přelom ve způsobu žití, a touto absurditou se míra Kristova utrpení zvyšuje. Nikoli odpuštění přinášející katarzi, nýbrž vina, krutost a nesmyslnost jsou konstantami lidských životů.

Verše o mrtvém beránkovi, v nichž se vyskytuje symbolika rudé a bílé barvy, jsou zřejmě aluzí na starozákonní verše knihy *Izaiáš*, v nichž Hospodin kárá obyvatele Jeruzaléma, srovnává jejich pochybný způsob života s hříchy Sodomy a Gomory a posléze je vyzývá k tělesnému i duchovnímu očištění, na jehož základě je připraven jim odpustit. Tento biblický text spojují s Holanovým obrazem z *Toskány* motivy beránka, krve, odpuštění a oběti. Bůh vyjadřuje v *Izaiáši* svůj odpor vůči pohanským zvyklostem obětí: „Mám už dost beraních zápalů / i sádla tučných dobytčat. / Krev býků, kozlů a beránků / mi není příjemná. [...] // Ruce máte celé od krve – / umyjte se a očist'te! / Odklid'te mi už z očí / zlo, jež jste páchali. / Přestaňte jednat zle – / jednat dobře se naučte! [...]“ (Bible 2009: 859). Holanovy verše z *Toskány* o krvi kapající z beránka, kvůli jejímuž proudu trpí vše bílé, a proto svou bolest vyjadřuje křikem, narážejí na Hospodinův návrh odpuštění hříšníkům, pokud se vzdají svých pohanských návyků. Stejně jako ve starozákonních verších i v *Toskáně* využívá básník kontrast mezi bílou barvou beránčí vlny a rudou barvou

¹⁸⁰ Také mluví v básnické skladbě *Dopis*, napsané roku 1953, vyjadřuje své přesvědčení o vině a odpovědnosti všech lidí za Kristovo utrpení: „ano, kováři musí brzy ráno vstávat, / protože ukovali hřeby na Pána Krista, / pováživ toho, znovu prosím, / aby Bůh nám byl milostiv, / neboť my všichni jsme / mrzce pomáhali při kování těch hřebů, / mysl nám už nadobro vypadla z pravdy, / kdo by si vzpomněl byť jen na chvění rtů Panny Marie, / ne, bolest není nezvyklost přizpůsobená lidem.“ (Holan 1970: 314–315). V *Dopisu* rovněž není představováno Kristovo sebeobětování jako odpuštění pro všechny hříšníky, Ježíšovo ukřižování je naopak chápáno jako obrovské provinění lidstva, které nelze odčinit.

¹⁸¹ Hamlet v básnické skladbě *Noc s Hamletem* vyjadřuje obdobné zaujetí pro bolest, kterou Kristus podstoupil: „Když pomyslím na trnovou korunu Pána Krista, / zmlkám úděsem.“ (Holan 2004b: 30).

krve: „Potom to můžeme spolu probrat, / praví Hospodin: Jsou-li vaše hříchy rudé jak šarlat, / zbělají jako sníh. / Jsou-li jak purpurová látka, / budou jak vlna beránčí.“ (Bible 2009: 859–860). Jestliže ovšem biblické verše vyjadřují naději na nápravu krizového stavu světa, Holanova slova tuto nadějeplnou vidinu popírají a vůči úryvku ze *Starého zákona* se vymezují. Odpuštění není možné, protože lidstvo nepřestalo hřešit. Rudá barva hříchů se nezmění na bílou barvu nevinnosti: „krev z něho kapala a dole kočka / ji lízala, až řvalo všechno bílé.“ (Holan 1963: 213).

K aluzi na verše z knihy *Izaiáš* připojuje Holan kurzívou psanou latinskou citací Ježíšových slov z *Evangelia podle Jana*, která následuje ihned po výše uvedených verších a jež tvoří poslední verš strofy, v němž se objevuje symbol beránka: „*Per me si quis introierit, salvabitur...*“ (Holan 1963: 213). Záměrně neúplné uvedení Kristova výroku, namísto jehož celého znění dosazuje Holan aposiopesis, znamená v překladu do češtiny: „Kdokoli vejde skrze mne, bude spasen [...]“ (Bible 2009: 1375). Citování těchto Kristových slov dokládá, že se básník v *Toskáně* zabývá svou italskou zkušeností z roku 1929, poněvadž zde hodlal přijmout Mesiášovu spásu, a současně poukazuje k náboženskému zklamání. Celá věta připisovaná Janem Ježíšovi zní: „Kdokoli vejde skrze mne, bude spasen a bude vycházet i vycházet a nalezne pastvu.“ (Bible 2009: 1375). Odkaz na tento Kristův výrok zasazený do kontextu scény popírající Vzkříšení vyznívá krajně ironicky, a dokonce se blíží sarkastickému tónu. Po odhalení tragičnosti konce Kristova pozemského života, po němž nenásleduje Zmrtvýchvstání, se v *Toskáně* z Kristových slov vytrácí jakákoli naděje a zdají se vyjadřovat spíše falešný příslib.

Ježíšovo prohlášení je Holanem do *Toskány* převzato z kapitoly *Dobry pastyr*, v níž Kristus formou alegorie, ve které jsou věřící představováni ovce a v níž je on sám reprezentován postavou pastýře, vysvětluje židovským představeným svůj zodpovědný přístup ke svým následovníkům. Pro jejich záchranu je ochoten vzdát se svého života, který opět získá zpět: „Já jsem dobrý pastýř. Dobry pastyr pokládá za ovce svůj život. [...] Otec mě miluje, protože pokládám svůj život, abych ho zase přijal. Nikdo mi ho nebere, sám ho pokládám.“ (Bible 2009: 1375). Holan v *Toskáně* porovnává dva úryvky z různých částí *Bible*, ze *Starého* a *Nového zákona*. Obě části biblických textů obsahují motiv beránka či ovce, kterému se také Holan ve své básni též věnuje. Touto konfrontací dvou aluzí na pasáže z *Bible* upozorňuje autor na rozpor, který je v *Bibli* přítomen a jehož prostřednictvím básník

vysvětluje své pojetí Kristova umučení. Hospodin ve *Starém zákonu* odmítá jakoukoli formu oběti jako projev pohanství a hříšného násilí, jímž není možné dosáhnout jeho odpuštění, avšak Bůh Otec v *Novém zákonu* je srozuměn s obětováním života vlastního syna, které věřícím naopak přináší odpuštění. Autor si však nedokáže odmyslet Kristovu bolest a není schopen vyrovnat se s tím, že by se spáchané zlo mohlo stát základem duchovního přesahu.

Zoufalé putování hlavní postavy básníka je v *Toskáně* usouvztažněno s Kristovým údělem, jenž je v mírnějších obdobích vlastní životy každého jednotlivce. Souvislost mezi poutníkem a Kristem je vytvořena užitím paralelismu. Poutníkovy otevírání dopisu od Gordany, v němž se opět nedozvídá nic bližšího, ale pouze zjišťuje, že se musí odebrat do dalšího města, se odehrává souběžně s vytahováním zabitého beránka do čtvrtého patra ve florentské ulici Via Cherubini. Ve scéně obsahující symbol Kristova ukřižování je artikulována celá škála důsledků, které z Gordanina dalšího listu pro poutníka vyplývají.¹⁸² Další odklad setkání s Gordanou vzbuzuje v poutníkovi pocit naprosté absurdity a krutosti života, v němž nelze objevit žádný náznak naděje ani útěchu spirituality. Témata Kristovy smrti a nemožnost jeho vzkříšení jsou předzvěstí konečnosti života hlavní postavy *Toskány*. Výjev s mrtvým beránkem napovídá, že se poutník nesetká s milovanou ženou, nýbrž s personifikovanou smrtí. Podobnost osudu poutníka s údělem Krista vyvstává již na počátku jeho italského putování. Při nastupování do vlaku jedoucím do Benátek si poutník vzpomíná na nápis uvedený na pranýři. Tato asociace naznačuje, že v průběhu cesty bude jako provinilec trestán a mučen. Motiv pranýře vnáší do veršů *Toskány* téma viny, trestu a odpuštění: „A jakpak je to s tím dávným nápisem na pranýři: / ‚Nevolám žádného, přijímám každého!‘ / říkal si vstupuje do vlaku...“ (Holan 1963: 197).¹⁸³ Pozice trestaného při pranýřování mírně připomíná trest smrti ukřižováním, který Kristus podstoupil.¹⁸⁴

¹⁸² Obraz zabitého beránka spatřuje poutník dříve, než je schopen si uvědomit, co mu Gordana v dopisu napsala a to, co z jejích dalších pokynů plyne pro jeho svízelnou situaci. Scéna, která následuje až jako druhá v pořadí, vysvětluje existenciální význam oznámení, které jí předchází: „a dopis otevřel teprve, řekněme, ve Via Cherubini, tedy v té, / kde Beatrice snědla srdce Dantovo s *ostychem*... / Přečetl si, že je očekáván v Sieně... / Protože však si to neřekl, neslyšel se / a s pohrdavým připomenutím viděl, jak přestárle nalíčená žena vytahovala / z ulice do čtvrtého patra košík / se zeleninou a zabitým beránkem“ (Holan 1963: 213).

¹⁸³ Citát uvedený na pranýři, o jehož významu poutník přemýšlí, „ ‚Nevolám žádného, přijímám každého. ‘ “ (Holan 1963: 197) si Holan nevymyslel. Tímto veršem zřejmě odkazuje k nápisu vytesanému na skutečném kamenném pranýři ve Velkých Píšťanech: „Na násvi před mlýnem

Verše pojednávající o poutníkově italské cestě neobsahují jiné výraznější signály, odkazující k času Velikonoc, jež by se svou průkazností vyrovnaly motivu slavnosti Scoppio del Carro a symbolu beránka, současně v nich ovšem není přítomen žádný náznak toho, že by ve fikčním čase docházelo ke změně, například k přemístování v čase či ke střídání ročních období. Je možné předpokládat, že celá italská výprava poutníka se odehrává na jaře, v době, kdy se slaví Velikonoce. Velikonoční motiv se objevuje také ve vzpomínkách poutníka na společnou minulost s Gordanou, které se mu vyjevují, když cestuje vlakem do Benátek. V Gordanině vzpomínané promluvě zaznívají motivy dnů předvelikonočního týdne: „ ‚Pospěš si!‘ řekla, / ‚kdy budem obědvat,‘ a řekla to tak, / jako by k modlitbě spínala jen jednu ruku. / A hned nato: ‚Drahý, / modrý pondělí rádo úterkuje...‘ “ (Holan 1963: 200). Modré pondělí v těchto verších předčasně přechází ve Škaredé úterý, čímž Gordana upozorňuje svého milence na rychlé plynutí času. Větou, která napodobuje lidová pořekadla, jej vybízí ke spěchu a odvrací pozornost od jeho sexuálních tužeb, vůči nimž se tato osudová poutníková žena vzápětí vymezuje: „ ‚Nechci se zachytit o trn, kdepak, dnes ne, / nechme to na jindy, pro nějaký nenadaný zítřek!‘ “ (Holan 1963: 201). Italská cesta je v *Toskáně* spjata s jarním

nedaleko kostela ve Velkých Píšťanech (osada u známých síratých lázních na Slovensku) stojí kamenný pranýř. Byl postaven r. 1838 jen pro ty, kteří spáchali jakýkoli pynch, zejména na statcích panských. Na jehlanu nápis: ‚Nevolám žádného, přijímám každého.‘ Železným obloukem provinilec připoután přes prsa; spáchal-li pynch hrubší, byl i na nohou přikován. Věci ukradené připevněny na řetěz po straně visící. Rokem 1848. upuštěno od pranýřování.“ (Zeman 1903: 157). Alena Petruželková dokládá, že Holan byl čtenářem etnografického časopisu *Český lid*, v němž se mohl dozvědět o nápisu citovaném v *Toskáně*. Petruželková ve své studii o Holanově knihovně a o jeho četbě informuje o tom, že básník si z tohoto časopisu vypsál do svého čtenářského deníku *Ignoramus, ignorabimus*, vedeném pravděpodobně mezi léty 1944 až 1948, popis lidového zvyku a lidové pořekadlo spjaté s obdobím Velikonoc: „Z *Českého lidu*: ‚Na Veliký pátek před východem slunce říkají lidé v zahradě, aby nedostali zimnici: Pilát píše, jen se celý svět třese.‘ “ (Petruželková 2006: 137).

¹⁸⁴ Lze také uvažovat o souvislostech, které Holan mohl nalézat mezi slovy napsanými na pranýři ve Velkých Píšťanech a Ježíšovým výrokem, jež cituje. Zařazením obou částí těchto textů do jedné básnické skladby vznikají mezi oběma těmito úryvky sémantické spoje a rozdíly. Možné vazby mezi těmito Holanovými citacemi, které jsou obě psány pro odlišení od ostatního textu a pro jejich zdůraznění kurzívou, je možné spatřovat v přítomnosti motivu vcházení a přijetí každého jedince. Nápis na pranýři sice nikoho nezve, ale nikoho též neodmítá a Kristus ve svém prohlášení v *Evangeliu podle Jana* zdůrazňuje, že se může stát dveřmi pro každého člověka, který se rozhodne jimi vstoupit, aby přijal víru v pravého Boha. Významy, které oba texty sdílí, ovšem vyjadřují básníkovo ironické přemítání o naději na vzkříšení lidské duše. V *Toskáně* autor nepřímou přirovnává Kristova slova k nápisu na pranýři, který upomíná na Ježíšovu mučednickou smrt.

ročním obdobím.¹⁸⁵ V jarních měsících se odvíjí sen o návratu do chlapeckého věku, který se hlavní postavě zdá ve vlaku mířícím do Benátek. Květena, která se v básníkově snu objevuje, svědčí o tom, že se sen odehrává v květnu či na přelomu dubna a května, kdy je možné nalézt kvetoucí upolíny, pryskyřníky a kdy může též rozkvétat pšenice: „Neboť toto se mu zdálo potom / (a to tak, jako by bylo možné podepsat závrať, / ale závrať nemožno podepsat): / je chlapcem, který se zatoulal v lukách, / jen aby sám a sám spatřil když ne upolíny, / tož aspoň pryskyřníky... / [...] To se mu nelíbilo... Hned ho omrzely pryskyřníky / a on si připomněl, / že když kvete pšenice, jsou ráčata nejlepší...“ (Holan 1963: 203).

Veškeré motivy související s Velikonocemi prozrazují, že italská pouť odehrávající se v *Toskáně* odkazuje k roku 1929, v němž Holan navštívil Itálii. Postava básníka v *Toskáně* neputuje pouze prostorem z Prahy na italské území, ale autor se jejím prostřednictvím navrácí především do minulosti přelomu dvacátých a třicátých let. Je možné, že Holan byl roku 1957 obeznámen s přesunem slavnosti Scoppio del Carro z Velikonoční soboty na Boží hod velikonoční. Na *Toskáně* pracoval autor od roku 1956, a proto nelze vyloučit, že při psaní této básnické skladby tuto změnu zohlednil a že poutník mívá přípravy na tento ceremoniál o Velikonoční neděli. Fikční čas italského putování v *Toskáně* by se tímto zásahem posunul do druhé poloviny padesátých let a průběh básnickovy cesty by nekorespondoval s Holanovým cestovním plánem, který je však v této básni až na drobné výjimky důsledně dodržován. Třebaže se autorova aktuální situace v období padesátých let v *Toskáně* obráží,¹⁸⁶ je pravděpodobnější, že se autor od svého itineráře ve vyprávění o italské cestě ani v tomto bodu neodklonil.

¹⁸⁵ Jakmile poutník přijíždí o půlnoci vlakem do Benátek, prožívá první rozčarování na italském území, poněvadž musí čelit silné bouři, při níž padají kroupy a která způsobí výpadek elektrického proudu. Poutník se proto pohybuje Benátkami za naprosté tmy: „O příští půlnoci byl ve Venecii. / Tlusté střevo bouře, nadité kroupami, zahrnulo ho (jako toho, / kdo by na cestě k dennímu jezeru došel / k nočnímu moři), zahrnulo ho / šipatou perspektivou vypnuté elektřiny. / Ale i potmě našel hotýlek *U černých knih*.“ (Holan 1963: 210). V teplejších klimatických podmínkách Itálie je možné, že bouře s kroupami může vzniknout na přelomu března a dubna, kdy se roku 1929 slavily Velikonoce.

¹⁸⁶ *Toskána* obsahuje dva autobiografické motivy, které narážejí na věk autora, v němž začal pracovat na této básnické skladbě. Holan se narodil roku 1905 a první verše *Toskány* vznikly roku 1956. Když autor započal toto dílo vytvářet, bylo mu padesát nebo padesát jedna let. Hlavní postava *Toskány* nastupuje do vlaku, který o půlnoci vyjíždí do Benátek. Světlo v kupé, do něhož vchází, je limitováno věkem padesáti let, jež je přisouzen oblaku vrhajícímu za dne stín: „Než rosa obejde jitro, skutečné jen za tmy, / budu zde sám jako zrušené zasnoubení, / říkal si, vcházeje do kupé, ve kterém

Vazby italské pouti *Toskány* na konec dvacátých let dokládá narážka na italského fašistického vůdce Benita Mussoliniho, který Itálii vládl, když se Holan na pouť do Itálie připravoval a vedl tuto zemi rovněž v době, kdy básník po Toskánsku cestoval. Poté, co poutník zjistí, že ani v Sieně se mu nepodaří Gordanu spatřit, zamíří nejprve do hospody a poté do rodného domu svaté Kateřiny, v němž jej provádí muž podobný Mussolinimu: „Provázel ho tam doktor svatého Písma, / který, potě se, byl na špek tváře / Mussoliniho...“ (Holan 1963: 217). Srovnání znalce Bible s fašistickým diktátorem, který je v *Toskáně* charakterizován odpudivými aspekty tělesnosti, jež jsou protikladné ušlechtilé duchovnosti, kterou návštěvník příbytku Kateřiny Sienské od svého průvodce očekával, odkrývá propojení mocenských struktur italského totalitního státu a církevních hodnostářů Vatikánu ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století.

Tato podoba průvodce s Mussolinim vzbudí v poutníkovi odpor, který ale překoná, poněvadž si vzpomene na duchovní odkaz Kateřiny Sienské, a proto dokáže dále pokračovat ve své cestě za Gordanou: „Ale poutník si vzpomněl na slova světice: / *Tutto passa*, pomodlil se a kolem druhé / odjížděl do Pogibonsi [...]“ (Holan 1963: 217). Holan si zřejmě ve svých dvaceti čtyřech letech byl vědom toho, že země, od níž očekával umělecké a duchovní zasvěcení, byla diktaturou. Jeho očekávání ovšem byla formována literaturou Grand Tour a představou čisté katolické víry, které se politickému kontextu vymykaly a pro něž dokázal vnímat Mussoliniho vládu jako nepodstatnou okolnost, jež jeho záměry roku 1929 ještě nezakalovala. Není jisté, zda byl Holan v době své italské pouti zpraven o katolické podpoře fašistů, v padesátých letech již ale patrně zjistil, jaké

bylo / jen tolik přísytu / kolik dovoluje padesátiletý oblak...“ (Holan 1963: 197–198). Léta, jichž autor dosáhl, když na této básni pracoval, jsou zde považována za omezující stav v existenciálním i existenčním smyslu. Určitost tohoto stáří je při jízdě vlakem do Itálie rozostřována, protože cestující ve snu prožívá návrat do chlapectví. Podruhé je motiv padesátiletého stáří použit ve sloce vypovídající o příjezdu básníka do Benátek. Poutníkovi zjištění, že v Benátkách se na stanoveném místě s Gordanou nesetká, předchází motiv porážky Tróji, který je uveden do souvislosti s padesáti roky, v nichž se Holan obával závažné nemoci, o níž se domníval, že ukončí jeho život. Porážka Trojanů je v *Toskáně* metaforou smrti hlavní postavy: „Z vidění básníka může znít / padesát let před zkázou Tróje, / zatímco musí dbát okamžiku, / kdy šílenství bez konce / nabízí ruku věčné naděje.“ (Holan 1963: 210). Citované verše jsou založeny na paradoxu, poněvadž básník sice je schopný předpovědět negativní vývoj budoucnosti, přitom se však v přítomném okamžiku upíná k nereálné víře v pozitivní obrát. Tímto rozparem se vyznačuje jednání poutníka, který usiluje o realizaci schůzky s Gordanou, zpočátku netušícího, že nehledá ženu, nýbrž vlastní smrt.

vztahy klér navázal s představiteli fašistické ideologie a toto poznání nepochybně umocnilo jeho zklamání, které prožil roku 1929, když se mu nepodařilo konvertovat ke katolickému vyznání. Toto zjištění ve druhé polovině padesátých let zpětně diskreditovalo jeho snahu o náboženské obrácení v italském prostředí, která byla motivována estetickými cíli, a deziluze, která z něj vyplynula, se projevila ve verších *Toskány*. Zdrojem zklamání jsou v tomto díle nejenom nenaplněná očekávání, ale i samotná východiska italské pouti, která se v dějinách ukázala jako pomýlená. V *Toskáně* je hlavní postava poutníka vsazena do situace konce dvacátých let a přejímá perspektivu mladého básníka, na niž kriticky nahlíží vypravěč, který odkrývá negativitu, jíž poutník upozaduje, aby se mohl vydat za vytčeným cílem.

5.3 Druhové a žánrové určení *Toskány*

5.3.1 Opomíjení cestopisné povahy *Toskány*

Jednoznačné zařazení *Toskány* k literárnímu druhu a žánru je takřka nemožné stejně jako u Holanova díla *Noc s Hamletem*, protože i tato skladba se vyznačuje žánrovou heterogeností. V obou textech lze nalézt jak prvky epiky a lyriky, tak znaky dramatických útvarů. I když se sobě tyto básně vzájemně velmi podobají tím, že se v nich všechny tři literární druhy prolínají, zastoupením jejich rysů se od sebe odlišují. Zatímco v *Noci s Hamletem* je určujícím literárním druhem drama, prostoupené lyrickými úseky, a příběh je součástí dialogického konfliktu rozvíjeného mezi vypravěčem a hostem Hamletem, tudíž toto Holanovo nejvíce odpovídá dramatickému dialogu, v *Toskáně* se poměr mezi znaky literárních druhů mění.

Toskáně vévodí epický literární druh, protože se v ní odvíjí chronologicky vystavěný příběh cesty do Itálie. Četné lyrické reflexivní verše od dějové linie sice odbíhají, ovšem současně se k příběhu poji, poněvadž jsou většinou součástí retrospektivních úseků vyprávění, v nichž hlavní postava vzpomíná na minulost prožitou s hledanou Gordanou, nebo sní o chlapeckém věku. Strofy, které jsou vystavěny po vzoru dramatických děl, jsou v *Toskáně* izolovanými částmi, které odbočují od děje a netvoří půdorys pro celou rozlohu básně jako je tomu v *Noci s Hamletem*. Pro *Noc s Hamletem* jsou příznačné dramatično a lyrično, kdežto pro *Toskánu* jsou charakteristické zejména epično v kombinaci s lyričnem. Interpreti Holanovy poezie převážně označují obě díla jako lyrickoepické básně, které jsou obohaceny o náznaky dramatického rozměru. Literární vědci většinou postihují příklon *Toskány* k epickému literárnímu druhu, jímž se toto dílo od *Noci s Hamletem* vzdaluje. Přiřazovat obě díla k lyrickoepickému žánru poemy je však nepřesné a zjednodušující, ačkoli žánrové označení básnické povídka jejich povahu do určité míry vystihuje. V obou případech je ovšem možné dospět k přesnějšímu žánrovému vymezení, které adekvátněji vyjadřuje specifickou povahu těchto Holanových děl. Zatímco základem *Noci s Hamletem* je dialogický konflikt, podstata žánrovosti *Toskány* spočívá v cestopisně uchopeném tématu putování, a proto lze tuto básnickou skladbu pokládat za cestopisnou báseň, která náleží k tradici literatury Grand Tour.

Třebaže Jiří Pelán ze všech významných znalců Holanovy tvorby nejdůsažněji zdůrazňuje vliv Holanovy prožité italské pouti na *Toskánu*, pokládá tuto skladbu za poemu, aniž by připojil k žánrovému označení básnická povídka adjektivum cestopisná: „Okolnosti vzniku poemy *Toskána* zaznamenal Vladimír Justl: báseň byla napsána v roce 1956 a Holan ji několik let tajil před světem.“ (Pelán 2007: 483). Pelán analyzuje žánrovou podobnost mezi *Toskánou* a *Noci s Hamletem*, kterou též považuje za poemu. Domnívá se, že obě básně jsou si blízké zejména tematicky, ale i žánrově, poněvadž je sblíží doba, v níž je Holan napsal. Shody nachází v rozvinutí lyrických a dramatických prvků, které je umožněno žánrem básnické povídky, jež se vyznačuje otevřeností vůči lyrickým a rovněž dramatickým impulsům: „Časová blízkost obou poem, *Noci s Hamletem* a *Toskány*, vedla k tomu, že byly často vnímány jako komplementární texty. Právem, a možná že ne dostatečně. Nasnadě je žánrová podobnost obou skladeb (‘básnická povídka’ realizovaná lyrickými a ‘dramatickými’ sekvencemi), ale podstatnější korespondence je třeba hledat v jejich tematické výstavbě.“ (Pelán 2007: 483).

Též Vladimír Justl si byl vědom návaznosti *Toskány* na Holanovu cestovatelskou zkušenost z roku 1929. Zastával názor, že toto Holanovo dílo je definováno tématem italské pouti básníka a že chronologické dodržení autorem absolvované trasy utváří dějovou linii, kterou se *Toskána* odlišuje od *Noci s Hamletem*, s níž až na výjimky sdílí témata a motivy, jež se v Holanově tvorbě opakovaně objevují.¹⁸⁷ Justl dokonce nazval *Toskánu* italskou básní: „Stejně jako v *Noci s Hamletem*, přestože na rozdíl od ní *Toskána* je víc příběhem, najdeme v této ‘italské básni’ téměř celý tematický obzor Holanův [...]“ (Justl 2010: 174–175). I když Justl poukazuje k významnosti Holanovi italské zkušenosti, která *Toskánu* utváří, nehovoří o ní jako o cestopisném díle, pro nějž je charakteristická svědecká výpověď o zkušenosti putování, která je dle Justlova mínění nesporně obsahem tohoto díla.

¹⁸⁷ Justl byl přesvědčen o tom, že do *Toskány* proniká Holanova skutečně realizovaná italská cesta, k níž se básník navrátil, aby se mohl rozloučit se životem. Hlavní postavu poutníka považoval za autorův autoportrét: „Nebo jde konečně v *Toskáně* o příběh-anabázi, do jisté míry syntézu různých příběhových postupů: je tu putování ne nepodobné *Návratu*, reálný vztah k ženě, která je zároveň obrazem smrti, autoportrét básníka, realita roku 1929, kdy byl básník v Itálii, obměňovaná novou zkušeností a skutečností, básníkův alterego Gemens, známý už z *Torza* a v jiném označení z *Lemurie*, a je tu také i ono slovo smrt, neboť *Toskána* je myšlena jako ‘rozloučení s vezdejším životem’.“ (Justl 2010: 47).

O cestopisné povaze *Toskány* se nezmiňuje ani Xavier Galmiche, který shodně s většinou literárních vědců nalézá propojení mezi touto skladbou a *Nocí s Hamletem*. Domnívá se, že v těchto dvou svých dílech se Holan pokusil synkretizovat veškeré dosavadní vývojové etapy, což se projevuje žánrovou různorodostí těchto básní. Galmiche zastává názor, že obě jmenovaná díla jsou výrazem úsilí o shrnutí předchozích fází Holanovy básnické činnosti, které tvoří základ jejich druhové i žánrové originality: „Holanova dráha může navenek působit jako toulání se od žánru k žánru, od jedné estetiky k druhé, avšak za tímto těkáním se skrývá zrání. Po zkoušce mlčení, jíž mu uložila padesátá léta [...], publikoval Holan těsně za sebou dvě formálně jedinečné básně, *Noc s Hamletem* a *Toskánu*, které přebírají všechny prvky předchozích etap a novátorsky, ba až zarážejícím způsobem je kombinují [...]“ (Galmiche 2012: 56).

Pro potřeby zařazení těchto děl k určitému literárnímu žánru vymyslel francouzský bohemista nový odborný název, který zní skladba velkého formátu: „Jsou ‚velké‘ nejen svou délkou (*Noc s Hamletem* čítá 1035 veršů), ale také svou synkretickou kompozicí, která je odrazem touhy po shrnutí v jeden celek.“ (Galmiche 2012: 56). Skladbou velkého formátu Galmiche míní „rozsáhlou báseň s filosofickým přesahem, která se provokativně zakládá na zdánlivě roztěkaném shromáždění rozptýlených fragmentů.“ (Galmiche 2012: 58). Tento žánr dle Galmiche v Holanově tvorbě vznikl, protože se autor pokoušel vytvořit básně odpovídající povaze hypertextu, které by dokázaly obsáhnout všechna díla, která doposud napsal: „Hledání, jehož cílem byl text odkazující k jiným textům, jakýsi ‚hypertext‘, který by obsahoval všechny texty.“ (Galmiche 2012: 58). Galmiche je přesvědčen, že v *Noci s Hamletem* i v *Toskáně* vrcholí Holanova technika výrazové návratnosti, což je termín, jehož autorem je opět tento literární vědec, který jej ve Slovníčku své monografie o Holanově tvorbě definoval jako „opakování výrazů nebo motivů (občas v lehce pozměněné podobě) v různých Holanových textech“ (Galmiche 2012: 218).

Galmiche vyslovil domněnku, že v obou těchto Holanových dílech jsou zřejmě uplatňována pravidla neoavantgardní estetiky šedesátých let, za nichž někteří tvůrci, většinou po dvacet let omezení komunistickým režimem, cítili potřebu navrátit se k avantgardním vizím umění z meziválečného období, poněvadž potřebovali navázat na přerušenu linii své tvorby: „Vysvětlením této vzedmuté vlny jsou

možná estetické zásady ‚neoavantgardy‘ – tzn. tendence šedesátých let rozpracovat experimenty meziválečného období –, která v českém kontextu po nucené dvacetileté pauze navázala v řadě uměleckých disciplín na umělecké snahy meziválečných let, jež v oné době platily téměř za oficiální, a byly proto pocíťovány jako určující část identity.“ (Galmiche 2012: 57). Lze souhlasit s tím, že Holan se v *Noci s Hamletem* i v *Toskáně* navrácí k tvorbě let třicátých a že se vyrovnává s meziválečným obdobím své poezie, ovšem tento básník se již na počátku své tvůrčí činnosti vůči avantgardě záporně vymezoval, například když odmítl metody poetismu, ačkoli některé představy moderny nepřestaly jeho poezii utvářet a znovu jim propadl, když uvěřil marxistické ideologii.

V neoavantgardních pokusech umělců šedesátých let spatřuje Galmiche tesklivé vzpomínání umělců na modernu, která začíná být v šedesátých letech překonávána postmodernou: „V jistém smyslu v tom můžeme vidět stesk po moderním.“ (Galmiche 2012: 57). V *Noci s Hamletem* a v *Toskáně* se toto napětí mezi dozrívající modernou a nadcházející postmodernou podle něj vyjevuje v rozporu mezi velkým formátem těchto skladeb a absencí příběhu, který by se vyznačoval výraznou zápletkou. Galmiche dospěl k přesvědčení, že velký tematický i druhový a žánrový rozsah těchto děl kompenzuje příběh, jehož možnosti byly v postmoderně ukázány jako vyčerpané.¹⁸⁸ Tvrdí, že komplikace spojené s výkladem Holanových skladeb velkého formátu pramení ze střetu mezi dozrívajícími ambicemi avantgardy a reflexí aktuální postmoderní situace, která je odhaluje jako nemožné. Četbu Holanovy *Noci s Hamletem* a *Toskány* přirovnává ke čtenářské recepci děl Mallarméových a Eliotových: „Krajní obtíže, s nimiž se potýkáme, chceme-li číst text souvisle, vycházejí z vnitřní protikladnosti autorova

¹⁸⁸ Galmiche se domnívá, že přítomnost prvků lyriky, epiky i dramatu v *Noci s Hamletem* i v *Toskáně* je možno chápat jako neoavantgardní snahu autora zachránit nárok na celistvost v epoše postmoderny: „Je známo, že Jean-François Lyotard charakterizoval postmodernu ztrátou důvěry ve ‚velké příběhy‘, ona vyprávění představující celkový pohled na dějiny a místo člověka v nich (Lyotard 1979). Jejich poslední ilustrací byla ideologie marxizmu se svou celostní analýzou ekonomicko-politických vztahů a schopností se promítat do budoucnosti o mnoho překračující míru lidského života. S vědomím rizika slovní hříčky navrhuji interpretovat *Noc s Hamletem* a *Toskánu* (dva velké texty vyskytující se v osmém svazku *Spisů* nazvaném *Nokturnál*, v němž je k *Noci s Hamletem* ještě přidána *Noc s Ofélií*) jako texty, jež se z nedostatku ‚velkého příběhu‘ odvažují ‚velkého formátu‘. ‚Velikostí‘ formátu se míní nejen rozsah [...], ale také žánrové zařazení (zahrnující poezii, vyprávění i divadlo) a koncepce, v níž jde o to, ‚všechno pochopit‘, navrhnout pochopení ve dvojím etymologickém smyslu, tj. rozumění, ale také celkové uchopení.“ (Galmiche 2012: 57).

záměru psát o všem, zatímco je přesvědčen, že četba spočívající na vytvoření umělého sjednocení je něco naprosto marného.“ (Galmiche 2012: 58). Galmiche se ovšem nevěnuje posílení epičnosti v *Toskáně*, které toto dílo vzdaluje typu žánrovosti, kterou se vyznačuje *Noc s Hamletem*.

Jiří Opelík souhlasí s Galmichovým náhledem na *Toskánu*, poněvadž, třebaže ve své monografii *Holanovské náповědy* nepředstavuje nový termín pro žánr této básně, poukazuje k její rozsáhlosti i k básníkovu úsilí o shrnutí dosavadní tvorby. Domnívá se, že *Noc s Hamletem* i *Toskána* jsou na sebe navazujícími básnickými povídkami, které se střídavě přiklánějí k dialogičnosti a k lyrice: „Rozsáhlá a členitá architektura tvaru, žánr básnické povídky lyrizovaný a dialogizovaný v míře prozrazující autorovo pomýšlení na syntézu, složité milostné téma, protagonista vykukující se jako básník – v tom všem *Toskána* následovala *Noc s Hamletem*.“ (Opelík 2004: 152).¹⁸⁹ Druhá a žánrově heterogennost *Toskány* je dle Opelíka motivována autorovým rozhodnutím vzdálit *Toskánu* od romantického typu poem a vytvořit básnickou povídku, jež bude korespondovat s duchovní atmosférou druhé poloviny 20. století: „Máme za to, že v rozpohybování skladby zejména prostřednictvím dialogizace, v proměně básně na dynamické pásmo různorodých složek (i v tomto bodě navázala *Toskána* na *Noc s Hamletem*) dlužno vidět autorův aktualizací akt, jímž chtěl svou básnickou povídku uchránit před anachronickým (romantickým) čtenářským vnímáním, pokus, jak nejen starý, ale vlastně věčný příběh jedincova pozemského údělu učinit součástí přítomného, chaotického moderního života.“ (Opelík 2004: 161).

Oproti Galmichovi Opelík postřehuje zásadní rozdíl, který *Toskánu* od *Noci s Hamletem* odlišuje. Považuje *Toskánu* za básnickou povídku, v níž je přítomna prostá chronologicky vystavěná dějová linie, jejímž důležitým rysem je opakování a která není přerušována experimenty se způsoby vyprávění: „Vystačil tedy s jediným příběhem ukázněně dodržujícím chronologii událostí a postaveným na principu ustavičného opakování jednoho a téhož dějového segmentu. Epická osnova *Toskány*

¹⁸⁹ Opelík je přesvědčen o tom, že v *Toskáně* se nachází úseky, ve kterých je děj upozadován reflexivitou příznačnou pro lyriku, a části, v nichž dialogy přibližují tuto báseň dramatu: „Tam, kde reflexivní složka převažuje nad dějovou, získává replika ráz monologu. Četné jsou ovšem i monology, které nejsou v uvozovkách, tedy pasáže vnitřního monologu. Dialogy vychylují epickou osnovu *Toskány* k dramatu (rozhovoru se studenty vtiskl Holan dokonce vnější úpravu divadelní hry) a tím ji zpřítomňují, monology ji vychylují k lyrice a tím ji zdůvěřňují.“ (Opelík 2004: 160–161).

je proto jednoduchá.“ (Opelík 2004: 153). Opelík zastává názor, že začlenění trasy zapsané na cestovním plánu do Itálie z roku 1929 neutváří v tomto díle pouze gradaci napětí, ale že se zásadním způsobem podílí na autentičnosti básnického sdělení obsaženého v *Toskáně*, protože je založeno na básnickových osobních vzpomínkách: „Skutečnost, že Holanův hrdina musí projít všemi zastávkami někdejšího autorova italského putování, nedovoluje proto řetězec neuskutečněných schůzek vnímat pouze jako mechanické oddalování rozuzlení kvůli intenzifikaci napětí, jako vypočítavou aplikaci určitého formálního principu; opakovaná procházka po téže trase dodala Holanovu příběhu na vnitřní pravdě a nutnosti.“ (Opelík 2004: 155).¹⁹⁰

Ačkoli si Opelík uvědomuje, že těžištěm epičnosti *Toskány* je Holanův italský itinerář, jímž se téměř celý příběh řídí, o cestopisném charakteru tohoto díla neuvažuje. Zaznamenává pevnou vazbu mezi dokumentem z Holanova mládí a výstavbou příběhu *Toskány*, avšak podceňuje význam prožité italské cesty pro genezi a následný vývoj celého básnickova díla, domnívají se, že tato zkušenost nebyla pro Holanovu poezii příliš inspirativní. Tvrdí, že Holanova absolvovaná italská pout' se v *Toskáně* obráží, poněvadž autor si před domnělým koncem života zákonitě vzpomenu na šťastné chvíle, které v Itálii prožil a jež mu poskytly oporu v krizové životní situaci.¹⁹¹ Druhá polovina dvacátých let ovšem nebyla pro autora,

¹⁹⁰ Ačkoli skutečně není možné trasu italského itineráře přenesenou do básnického textu redukovat na prostředek pro zvýšení napětí příběhu, nelze popřít, že neklid je v textu s každou navštívenou stanicí zesilován. Od prvního italského města až do závěru básně napětí v *Toskáně* graduje. Intenzifikace napětí je patrná zejména ve městě Volterra, v němž poutník objevuje propast, která v básni znamená průlom postupně prohlubovaného poutníkovy rozjitření.

¹⁹¹ Ozvy Holanovy italské výpravy se roku 1956 dle názoru Opelíka v Holanově poezii vynořují, protože autor čelil strachu ze smrti. Zároveň se ale Opelík domnívá, že italská výprava na Holanovu ranou tvorbu silněji nezapůsobila: „Tak jako je do ovidiovské vsuvky v *Noci s Hamletem* ukryto autorovo nejintimnější milostné vyznání, je podobně i italský itinerář v *Toskáně* založen na intimní autorově vzpomínce na epizodu z jeho mladých, svobodných a svým způsobem bezstarostných let, epizodu natolik šťastnou, že nemohla být při básnickém rozloučení se životem opomenuta; přestože na Holanovo rané dílo nezapůsobila jeho toskánská cesta zvláště inspirativně, uložila se zřejmě bezpečně do nejhlubších vrstev básnickova vědomí a odtud se vynořila, jako by na pomoc, v kritickém okamžiku jeho života.“ (Opelík 2004: 154–155). Opelík přistupuje k motivům italské výpravy v *Toskáně* jako k určitému paradoxu, protože jejich přítomnost ve vrcholném Holanově díle pokládá za náhlé zjevení, které nesouvisí s Holanovými prvními díly. Vyslovuje různé hypotézy, které však s proměnami Holanovy tvorby nekorespondují. Cesta do Itálie Holanovu tvorbu již v její rané fázi prostoupila, proměnila a zůstala její součástí jako základ Holanovy poetiky, vůči němuž se vymezoval, i když celistvě a explicitně trasu italské pouti uchopil až v *Toskáně*. Zkušenost italské cesty formovala veškerou Holanovu lyriku a básnické prózy první poloviny třicátých let. Konkrétní odkazy na topografii Toskánska jsou přítomny ve *Vanutí*, v *Oblouku*, ve sbírce *Kamení, přicházíš... i*

přes jeho mladý věk, pozitivním obdobím, nýbrž dobou mučivého existenciálního i uměleckého tázání. Cesta do Itálie, která z jeho duchovního tápání vyvěrala, nenaplnila Holanova očekávání, znamenala pro něj tudíž především zklamání, jež se odrazilo v *Triumfu smrti* a k němuž se navíc autor v *Toskáně* navrácí, protože poutníkovi se nepodaří naplnit plán setkat se s Gordanou a namísto toho umírá. Negativita spojená se vzpomínkou na reálnou italskou pouť se v *Toskáně* opakuje. Neúspěšný pokus o obrat ke katolictví byl básníkem roku 1929 vnímán jako prohra v boji se smrtí, která se stala námětem Holanovy rané básnické sbírky. Téma smrti propojuje Holanovu tvorbu z konce dvacátých let s *Toskánou*.

5.3.2 Epické jádro Toskány

Literární vědci srovnávající *Noc s Hamletem* a *Toskánu* sice popisují rozdíl, který mezi těmito básnickými skladbami spočívá v rozvedení dějové linie, jež je nesporně přítomná v *Toskáně*, ale je pouze naznačena v *Noci s Hamletem*, ale převážně se domnívají, že tato dvě Holanova díla sblížuje dramaturgie, kterou dle nich také v *Toskáně* vytváří časté dialogy a formální znaky dramatického literárního druhu. Na rozdíl od *Noci s Hamletem* však není možné připisovat *Toskáně* charakter dramatického textu, třebaže jeho prvky v některých úsecích básně realizovány jsou, ovšem ve srovnání s předcházejícím dílem nevykazuje jejich zařazení do textu systémovou povahu a jejich přítomnost má v *Toskáně* jinou funkci. V *Toskáně* vypráví Er-formový vypravěč příběh básníka vyzvaného záhadnou ženou k cestě do Itálie. Jeho part se až na jednu výjimku nemění ve verše blížící se charakteru scénické poznámky z dramatu, jako se tomu děje pravidelně v *Noci s Hamletem*.

Pouze na začátku *Toskány*, když se básník ještě pohybuje po noční Praze a než nastoupí do vlaku, jímž chce dospět do cílové stanice Benátky, lze objevit v tomto Holanově díle nesporné dramatické prvky. Jakmile však hlavní postava nastoupí do

v *Lemurii*. Básnická sbírka *Vanutí* například obsahuje raný lyrický předstupeň *Toskány*, kterým je báseň nazvaná *Poutník*, na jejímž konci se v závorce objevuje slovo Toskána, které dokládá souvislost tématu pouti s nedávným absolvováním italské cesty. Velký dosah prožití italské pouti na vlastní poezii vyjádřil Holan v básni *Zda... z Oblouku*, v níž se objevují motivy charakteristické pro literaturu Grand Tour, jako jsou olivy, víno, pomeranče, které se stávají metaforou jeho básnické činnosti: „Ne pouhou vzpomínkou cítíš se v hloubce gest / tak jižně vázán, že / v koši svých tichých sil jsi pozván nést, / nést hrozny, oranže.“ (Holan 1965: 107). Užití italského itineráře v *Toskáně* coby epické osnovy je projevem zákonitého vývoje Holanovy poezie. Autor v této básni, jež se měla stát jeho posledním dílem, odhalil to, co bylo pro něj po celou dobu jeho umělecké činnosti důležité a co stálo na jejím počátku.

vlaku, rysy dramatu se již neobjevují a zejména poté, co poutník dospěje do Benátek, začíná se odvíjet výrazný příběh zachycující jeho cestu po Toskánsku. Básník, poté, co obdržel dopis od Gordany, vychází ze svého domu na Kampě spolu se svým přítelem, též básníkem, Gemensem, který jej doprovází na nádraží: „,Vyprovodíte mne, příteli?... // A tak opustil dům U šestiklíčové truhlice / s pocitem básníka, který je u zvířat / pro ten čas omluven, ale jen proto, / aby to u věci bolelo ještě víc... / Bylo kus na večer. Vlak odjížděl o půlnoci. / Platan na Kampě byl nezastavitelný, / věky nedopověděné a socha na Opyši / od konce nikdy nebyla v koutě sádry...“ (Holan 1963: 192). Po této expozici časoprostoru, v němž se poutník a jeho přítel pohybují Prahou směrem k nádraží, se začíná odvíjet dialog mezi dvěma studenty, který připomíná rozhovory v absurdním dramatu. Komunikační funkce střídajících se výpovědí je často nesrozumitelná, poněvadž autor napodobuje promluvy studentů při učení, kdy je mnemotechnické opakování látky z biologie přerušováno hovorem o jiném tématu.

Básník a Gemens útržek jejich rozhovoru vyslechnou, když kráčí v jejich blízkosti. Promluvy mladíků neuvádí vypravěč, nýbrž scénická poznámka v podobě označení těchto postav jako je tomu v dramatu: „Jinde hledalo nějaké dítě míč / a dva studenti dělali obecnou biologii. Student první: / ‚Soudržnost buněk nemusí být preventivně koloidní / zejména v polarizačním drobnohledu. Poranění je / jenom pojem...‘ / Student druhý: ‚Hranice mezi mlékem a vodou / a pěnovitou strukturu cukru kromě časových / činitelů... [...]‘ “ (Holan 1963: 192–193). Dva učící se chlapci připomínají chórové postavy, protože kromě jejich mladosti a studentského stavu není blíže určena jejich identita. Pouze o druhém studentovi se z oslovení prvního mladíka čtenář dozví, že se jmenuje Jan. Jejich promluvami prostupují motivy sexuality a erotična, které jsou podstatné pro jednu z vrstev prožívání hlavní postavy ve vztahu ke Gordaně, a utvářejí atmosféru večerní Prahy. Od učení se o soudržnosti buněk se pozornost studentů přesouvá k motivům sexuality, protože jejich spolužačka Zuzanka zřejmě otěhotněla. Této dívce přisuzují chlapci nemravný způsob života, který v nich probouzí jednak opovržení, ale též jejich vlastní erotické tužby: „Student první: ‚Hele, Jene, nemyslíš, / že Zuzanka je moc kundovrčná? Povídali, / že bude brzy / mezi plynárnou a polepšovnou. A na důkaz, / že jí přeju jenom těch devět měsíců, / zaklepávám to třikrát na poklopci... / Labiata! Labiata! Labiata! ...‘ / Student druhý: ‚Noli masturbare circulus meos!‘ “

(Holan 1963: 193). V rozhovoru učících se mladíků zaznívají celkem jen čtyři repliky. Žádný další obdobný případ prokazatelné dramatizace básnického textu se v *Toskáně* nevyskytuje.

Pohyb básníka a Gemense po Praze není vypravěčem popisován, ale je jím sugerován prostřednictvím promluv postav, které při své cestě potkávají. Vypravěč se na počátku jejich cesty na nádraží nesoustřeďuje na jejich chování, ale na jedince, které spatřuje básník jako pohybující se pozorovatel. Tyto téměř anonymní postavy jako by si předávaly štafetu podle toho, jak hlavní postava a Gemens postupují Malou Stranou. Po dialogu studentů následuje výrok staré ženy, která týrá unaveného koně: „O kousek dále nějaký koník nechtěl táhnout, / a tak babka, ta, které zmok vysál prsy, / mávala hořícím věchtem pod jeho / břichem / křičíc: ‚S tímhletem hajzlem mám dycky / velkou operu...‘ “ (Holan 1963: 193). Na stařenino nenávistné rozčilení reaguje stařec, který také kráčí Prahou. Zaznamená scénu s koníkem a pokračuje dál ve směru své cesty, zůstávajíc vůči tomuto výjevu utrpení lhostejným: „ ‚Ta ho dá do klobásů, sváteční to jídlo Sarmatů,‘ / myslil si kolemjdoucí stařík a pokračoval: / ‚Jó, kdyby to byl takhle pohřeb boháče / s konduktem, zpívaným rekviem / a officio defunctorum, vid’! [...] Nejlíp je koukat na to zdálky / a netrpět... Žádný velevele!‘ “ (Holan 1963: 193–194).¹⁹²

¹⁹² Holan užívá ve verších, jež literární interpreti považují za doklad dramatizace *Toskány*, postupy, které jsou spojeny s poválečnou literaturou padesátých let a jejichž prostřednictvím byla v poezii Skupiny 42 a ve veršovaných dílech Bohumila Hrabala posilována prozaičnost a epičnost. Znaky dramatického rozhovoru, které se v dílech těchto tvůrců objevují, neznamenají příklon k dramatickému literárnímu druhu, nýbrž způsobují odklon od veršované lyriky k veršované epice, jelikož posilují souvislejší linii příběhu. Červenka se domnívá, že autoři Skupiny 42 a Hrabal ve svých veršovaných kolážích překonali avantgardní umělecké směry, poněvadž zařazovali do svých veršů náznaky různých žánrů promluv, mezi něž patří i nápodoby neuměleckých dialogů a přímá řeč: „Lyrický subjekt přestává být svorníkem skladby, a ta se z apollinairovského pásma mění v postavantgardní koláž. ‚Totální realismus‘, svérázná osobní verze uměleckého postoje Skupiny 42, překonává tradici poetistickou a surrealistickou. Jednotlivé oddíly básně (od Předzpěvu ve tvaru sonetu po prozaický závěr a rýmovaný Dozpěv, v Poupatech netištěný, jsem jich napočítal 16) jsou namnoze i ostře divergujícími literárními žánry, a nejen literárními, prostě žánry řeči – dialogy různého tónu, citace (mj. i agitačních hesel), vyprávění, rébus, apostrofy, zámlk, záznamy fakt, úryvky z kýčovitě četby...“ (Červenka 1990: 150). Červenka vyslovil názor, že protipohybem žánrové rozbíhavosti poválečných koláží je volný verš, který protichůdné prvky obsažené v této poezii propojuje: „Konektivní potence verše, jeho schopnost spojovat do jednoho celku disparátní, ale přese vše ekvivalentní úseky, je v kolážovém textu přetěžována k prasknutí.“ (Červenka 1990: 150). Na rozdíl od avantgardních textů, v nichž ideologický základ vytvářel oporu pro jednotnou veršovou intonaci, ve volném verši poválečné poezie působení civilní mluvy veršovou melodií rozkládá a důraz se přesouvá k intonaci větné, což se stává příčinou prozaizace: „Jedním ze zdrojů byly iluzorní ideologické komplexy důvěry. Melodie se rozpadá společně s nimi. Překračuje, co mu

Scény rozmluvy studentů, promluva stařeny a starce se musely odehrát v průběhu krátké trasy v prostoru Malé Strany mezi Kampou a Karlovým mostem, protože posléze zaznívá monolog Anežky České, ošetřovatelky nemocných, které je v *Toskáně* ještě před jejím svatořečením přisouzena svatost. Její kroky se ozývají na přízračně obnoveném Juditině mostě, který dříve stával na místě mostu Karlova: „,Slyšíte?“ zeptal se Gemens. A on je slyšel, / ty *jediné* skutečné krůčky v opáncích... / To Juditině mostě šla svatá Anežka Česká / a přemítala, čím by byla radost / bez pomyslení na smrt, čím by byla radost / bez bolesti...“ (Holan 1963: 194). Básník se ozývá poprvé od té doby, co spolu s Gemensem vyšel ze svého domu, až poté, co Anežka Česká pronese svůj monolog, jehož motivy jsou nemoc, utrpení, bolest, ale rovněž plnost života a radost z něj. Slova Anežky jsou protiváhou předchozích tří promluv, dialogu studentů, stařeniny věty a starcova monologu. Zatímco mladíci vulgárním způsobem reagují na tragický osud své známé a na lidské sexuální touhy, stará žena není schopna soucitu se svěřeným zvířetem a stařec žije v odcizení vůči prožitku lítosti, empatická Anežka věnovala své fyzické i psychické síly nemocným a často byla svědkem jejich smrti, která v ní probouzela zoufalství.

Anežčinu pozitivnímu odkazu uloženému v dějinách Prahy je v textu přiřknuto reálnější bytí, než truchlivé skutečnosti všedního dne 20. století reprezentované studenty a zahořklými postoji dvou starých lidí. Jenom její kroky jsou „*ty jediné skutečné*“ (Holan 1963: 194), třebaže patří minulosti, poněvadž prožila svůj život autenticky, bez toho, aby se vyhýbala utrpení a smrti. Básník nevědomky její postoj následuje, poněvadž se vydává do Itálie za smrti. Gemens svého přítele upozorňuje

bránilo vidět třeskatý svět, odhazuje básník i poetiku, jež mu zacpávala uši před živoucí řečí.“ (Červenka 1990: 152). Spolu se zahrnutím živých promluv do veršů vstupuje do poválečné poezie živoucí dění. Pozorovatel zaznamenává promluvy viděných postav a tento záznam jeho svědectví má charakter mikropříběhů. Červenka cituje Hrabalovy verše z pásma *Bambino di Praga*, v nichž jsou přítomny srovnatelné dramatické prvky jako v *Toskáně* v dialogu studentů. Patří k nim naznačená scénická poznámka a následující dialog. „Hovorové intonace, stále věrněji přenášené do textu, zastírají, rozkládají, tříští veršovou intonaci, která se po takové intervenci tónů živé řeči jen ztěžka otřepává a jakž takž vzpamatovává: *Kdo to tady kouřil? / A proč se netančí? Hned pro dámy, co to je? / ale ono už to končí, / tahle dáma na místo? / A hned a ještě jednou, zpátky! / Uvádím hodinářského učně ke stolu, / ukláním se a říkám: Dámo, děkuji vám, / on říká: Prosím, a vycházíme do popelavé noci, / vypráví mi, jak se rozešel s holkou, / že byla sprostá, protože mu lízala uši*“ (Červenka 1990: 151). Pozorující mluvčí je jakýmsi zapisovatelem slyšených promluv, jejichž záznam v básni umožňuje posun děje. V *Toskáně* se dramatické rysy také neosamostatňují, nýbrž vytvářejí jednotu pohybu básníka a Gemense při cestě na nádraží. I v Holanově básnické skladbě jsou pozorujícím mluvčím zachycovány výroky lidí z prostředí ulice.

na kladný význam životní Anežčiny pouti, který přesahuje zavrženíhodné scény, jichž se ve své současnosti stali svědky, ale básník s jeho optimistickým náhledem nesouhlasí, jelikož otisk dobrých Anežčiniých činů v české historii je dle jeho mínění znevážen nebo upozáden mučednickou smrtí Jana Nepomuckého: „Slyšíte?“ řekl Gemens. / ,Ovšem, jenomže za chvíli tam utopí / Jana z Nepomuku, ne bez zatajování / toho, co bylo z šatů chodících a z pěti hvězd, / zatímco všechny cukrárny budou mít vyprodáno...“ (Holan 1963: 195–196). Posledním toponymem, které situuje básníka při jeho cestě na vlak do pražského prostředí, je Valdštejnský palác, nad nímž svítí měsíc, metaforicky označený jako prostěradlo, na němž jsou patrné stopy mužského spermatu: „Nad Valdštejnským palácem bylo vidět / mužské skvrny na prostěradle lúny. / Stíny se padaly kam který jeden...“ (Holan 1963: 196). Touto metaforou jsou předjíhány úvahy hlavní postavy o milostném vztahu s Gordanou, jimiž se zabývá, když se blíží k nádraží.¹⁹³ Od tohoto momentu se pozornost vypravěče přesouvá až do konce básně k italské pouti, k emocím a úvahám hlavní postavy.

Jestliže před nástupem básníka do vlaku není dějová linie jednodušší, protože je narušována čtyřmi situacemi, zastoupenými zaprvé dramatickými promluvami dvou studentů, zadruhé větou staré ženy, zatřetí slovy starce a začtvrté lyrickým monologem Anežky České, jež s vyprávěním o cestě hlavní postavy na vlak přímo nesouvisí, po nástupu do vlaku následuje soustředěné vyprávění příběhu o básníkovi. Ještě v jídelním vozu tohoto vlaku je vyprávění naposledy přerušeno změtí výroků cestujících, která se opět blíží absurdní dramatice, jelikož hosté jídelního vozu spolu komunikují pouze zdánlivě.¹⁹⁴ Jakmile dospěje básník do

¹⁹³ Vzpomínky básníka na Gordanu jsou vyjádřeny formou polopřímé řeči: „Gordana!... Kdysi ji miloval... Muže to bolí, / básníka zraní... Kdysi ji miloval... / Ale ona chtěla, aby se lásce učil, / jako by byla teprve nachystána, / a aby ji brzy uměl nazpaměť. / Jenomže on byl pro nezabezpečení... / Jenomže on věděl: že z toho budeme souzeni: / koho milujeme, a ne koho nenávidíme... // Gordana! Stále ji miloval. Muž trpí / a básník šílí... Ale ten její úsměv, / ale ten její úsměv přítom, / jakoby s politováním, kdyby důvěřivost / mohla být současně politováním! / Ale ta její krása! Krása rozkrásována / (jak druhdy věřil) na dvě smrtě samotáře. [...]“ (Holan 1963: 196).

¹⁹⁴ Techniku fiktivního záznamu úryvků ze slyšených dialogů použil Holan nejprve v *Prvním testamentu*, který začíná chaotickými výkřiky pražské ranní ulice, a tento svůj postup, blíží se poetice Skupiny 42, opakuje v *Toskáně*, která je s *Prvním testamentem* provázána, nejenom tím, že *Toskána* se měla stát jeho testamentem posledním. Básník, rozrušen blíží se stanicí Benátky a vidinou setkání s Gordanou, odchází po probuzení do jídelního vozu, kde slyší různé paralelně se odvíjející části dialogů, které jeho nesoustředění ještě posílí. V *Toskáně* je nesrozumitelnost umocněna, ve srovnání s *Prvním testamentem*, ještě tím, že Holan zapojuje do hlasové změti též cizí

Benátek, žádné obdobné přerušení dějové linie až do konce básně nenastává. Součástí vypravování sice jsou různé typy promluv, protože v *Toskáně* je použita polopřímá řeč, neznačená přímá řeč i smíšená řeč, ovšem děj již není narušován výroky dalších postav, které na začátku *Toskány* exponují deformované duchovní ovzduší pražského městského prostředí, jež musí básník překonat, aby se mohl vydat do Itálie. Stejně tak ve vlaku je napodobení záznamu hlasů z hlučného jídelního vagonu znázorněním neautentičnosti a přímo falešnosti vnějšího světa, kterému je básník vystaven, než přicestuje do Benátek.

Básník, opouštějící svůj dům na Kampě, se téměř neozývá, jen odmítavě zareaguje na Gemensovu otázku. Když však prodléval ve svém domě spolu s Gemensem nahlas uvažoval o významu cesty, která ho čeká. Skrytý v nitru svého domu, nebyl ničím vyrušován, ovšem vnější prostředí Prahy jej zahltilo rušivými elementy. Vypravěč sleduje hlavní postavu básníka při jeho cestě na vlak a nazírá město jeho pohledem. Básník není schopen soustředit se na své myšlenky, protože je zneklidněn vnějším děním, které navíc v převaze případů nese záporný význam. Stává se pouze pozorovatelem míjených událostí, které se rozbíhají různými směry. V průběhu cesty na vlak a při samotné jízdě vlakem, při níž reflektuje a vyhodnotí náraz chaosu, jemuž čelil v jídelním voze,¹⁹⁵ však básník sestupuje do svého nitra.

jazyky, kupříkladu angličtinu a francouzštinu, které ve vlaku mířícím do Benátek jistě mohly zaznít, ale zastoupena je zde také latina. I když spolu jednotlivé repliky téměř nesouvisejí, předznamenávají témata, která jsou pro *Toskánu* příznačná. Jedním z nich je například lidská sexualita a vulgární přístup k ní, dalším jsou náboženské motivy, které do chaotických replik také prosakují: „Odešel do jídelního vozu. A jak tak / nebyl dost sobě přítomen, / neboť zůstal po škole, / protože napovídal budoucnosti – / vnímal jen kraplakem vteřin cáry přítomných hlasů, / které už měly v hořejším poschodí: ‚Just imagine!‘ ‚Buveur émérite...‘ / ‚Ale to se rozumí samo sebou, je to / harapanna, tista, kůžička, / vzpěčující se píča!‘ / ‚Vous avez du ragout de poitrine sur l’estomac!‘ / ‚Ó, buďte má!‘ / ‚Stranger?‘ ‚Deus in contumaciam...‘ / ‚A teď si dáme moučník: mouřenína v košili, / prdy jeptišek a konverzaci s mandlemi!‘ ... / ‚ – du vin qui rapelle son bufeur!‘ / ‚Při sedmém sakramentu i to je po Stvořiteli!‘ ... / ‚Tombeau de la melancholie!‘ ...“ (Holan 1963: 207–208).

¹⁹⁵ Básník získává vůči slyšeným úryvkům rozhovorů, jež mají nonsensovou povahu, odstup, který se projevuje smíchem. Ten mohl být vyvolán též nečekanými souvislostmi, které vznikají mezi jednotlivými replikami. Současně jej však tyto hovory, prozrazující povrchnost a překračování morálních hodnot, děsí. Domnívá se, že lidé, kteří vedou takové dialogy, jsou ovládnuti prázdnotou, která znamená konečnost ještě před tím, než dospějí k okamžiku své smrti: „Se smíchem si poznamenal na papírový ubrousek: / La chiarezza è il primo requisito dello scrittore – / a nevida pro sebe šeptal si: / smrtelnost všeho nevydělá mne tak / jako konečnost před smrtelností... / Je to, jako by sám osud byl fatalistou / a byl tím zdrcený... / Oplocená nicota! A přece přelézáme...“ (Holan 1963: 209). Shodným způsobem je hodnocena cesta vlakem v *Prvním testamentu*, v němž se také hlavní postava básníka střetává s koncentrovanou nicotou a absencí řádu ve vlakových kupé a ve

Tento niterný ponor a básníkovo soustředění jen na jediný cíl cesty, jímž je zpočátku dostihnutí Gordany, korespondují s kompaktností vyprávěného příběhu o cestě Itálií, která je završena smrtí hlavní postavy.

Rozhovory, které vede básník s postavami v Itálii a jeho dialog se smrtí v závěru *Toskány*, nejsou dramatické, jelikož jsou komentovány Er-formovým vypravěčem a nejsou uváděny scénickými poznámkami. Už z první sloky této básnické skladby je zřejmé, že příběh je vyprávěn v Er-formě: „Kdysi (a bylo to v zimě) / pozvala ho do své věže. / Později se tak stalo v zářijový den, / který pouštěl žilou psímu vínu. / Dnes od ní dostal dopis / který ho volal do Venecie. Den a hodina schůzky / nebyly jako druhy vyčkávající. / Zněly přesně. Byla to vlastně výzva...“ (Holan 1963: 189). *Toskána* obsahuje velké množství průkazných dokladů přítomnosti Er-formového vypravěče. Vypravěč ve třetí osobě postihuje také pohyb básníka ve Florencii a blízkém Fiesole: „Chtěje později vidět Florencii pod sebou, / jako že chtěl pod sebou vidět vše, / a jako by chtěl vidět už jenom podzemšťany – / a jako že tu kdysi krácel mor, / mor povšechný, protože bez obraznosti, / navštívil Fiesole, kde za apokryfního / šviřinkání vrabců pochopil, / že lhal sám sobě / a že i sebeničení může živit pýchu...“ (Holan 1963: 215–216). Pásmo vypravěče v Er-formě střídá dialog mezi postavou poutníka a dívkou, která mu ve Volteře přináší prázdnou obálku: „Protože byla bosá, koupil jí střevíčky, / a později v cukrárně jedla a pila / na lačný život růže... Řekl jí: / – Tak to jsi tedy ty: Livia Cardinale? / ‚Ne, já jsem Luniana!‘ řekla nesmiřlivě / a jakoby z panenského... / – Ovšem, řekl, obraz je ještě možnost, / ale tomu ty nerozumíš. / ‚Předehra nezpívá,‘ řekla ona, / ‚voní, aby voněla...‘ “ (Holan 1963: 223).

Ve Volteře navštíví poutník bar, v němž potkává pesimistického muže, který jej zahrne svými životními neštěstími, aniž umožní básníkovi na jeho zpověď reagovat. Monolog tohoto muže je uveden vypravěčem ve třetí osobě: „A jen usedl, už byl objat člověkem, / který hořekal a blábolil: ‚Víte, amice carissime, moje žena, / no proto jsem tady, vona vyskočila z rozumu, / jasný? Škrábla se vo rzivej hřebík v románu... [...]‘ “ (Holan 1963: 225). Po ukončení promluvy zoufalého hosta baru následuje opět pásmo Er-formového vypravěče, který popisuje jeho odchod a uvádí svým komentářem promluvu hlavní postavy: „A když potom jakoby zpátečním

kterém si rovněž uvědomuje konečnost lidského života, a proto mu cestování vlakem připomíná cestu ke smrti.

zrcátkem / metal nadávky na celý svůj život / s osudem, kterému duše smrdí od žaludku, / a odešel v chodících šatech přímo k zinku – / říkal si poutník: „Zase jeden s tolerančním patentem pro pudy, / zase jeden, jehož prázdninový smutek / je jenom z optimismu...“ (Holan 1963: 228).

Er-forma zůstává zachována v celé básnické skladbě, včetně jejích posledních strof, v nichž se rovněž nevyskytuje žádný verš, který by svou kompozicí nebo funkcí připomínal scénickou poznámku: „Na náměstíčku *U violy pomposy* / chtěl se podívat, kolik je hodin, / ale místo věže byl tam nedostavěný dům / a nedožitý trávník zbytečně podceňovaný / sotva začatým plotem, / který teprve později dostane / okázalé zuby, zuby moudrosti... / Potom zaslechl křik dětí... / Děti měl vždycky rád, neboť člověk / nepřekonává tajemství / tajemstvím sebe sama... Je mu věrný... / Když zaslechl křik dětí, / zamířil ke hřišti... A v tom Ji spatřil...“ (Holan 1963: 233–234). Rozhovor mezi básníkem a personifikovanou smrtí taktéž komentuje vypravěč v Er-formě: „A jenom vzduch za sněhem / byl by mladší než její plet’... / Málem by byl připustil, / že si zakrývá oči pohledem ruky... / Čímpak si asi zakládá / rozečtenou knihu? napadlo ho, / když mu na uvítanou podala urážlivě jen dva prsty... / ‚Půjdemě!‘ řekla. / – Chtěl bych se ještě rozloučit, řekl. / ‚Jak dlouho by to trvalo?‘ řekla. / – Jen co bych vykročil, chtěl říci...“ (Holan 1963: 234). Na konci básně poutník odhaluje skutečnost, že hledaná žena byla po celou dobu, třebaže si do ní projektoval své milostné touhy, smrtí. V závěru básně ji potkává náhodně, aniž by jej do Salzburku pozvala. I když básník umírá mimo italské území, vykonaná pouť po Toskánsku se jeví být nutným předpokladem pro závěrečné rozuzlení. Zkušenost cesty po Itálii je v *Toskáně* podmínkou pro přijetí vlastní smrti. Bez jejího absolvování by poutník nedokázal zrušit svá pouta k pozemskému životu a jeho bolestným rozporům, které jsou v průběhu pouti zosobňovány jednáním Gordany, neuchopitelné ženy, která básníka zve do konkrétních italských měst, a přitom mu uniká. S každým novým zklamáním, jemuž Gordana poutníka v Itálii vystaví, jsou jeho vazby k životu méně pevné a, čím méně jej váže život, tím více se přibližuje ke smrti.

5.3.3 Korespondence žánrovosti Toskány s definicí cestopisu

Využití italského itineráře jako osnovy, podle níž byla v *Toskáně* vytvořena dějová linie, a tímto způsobem založena její epičnost, představuje zjevný argument pro zařazení tohoto Holanova díla k cestopisné literatuře. V nejužší definici je cestopis charakterizován jako „próza zachycující průběh putování objevovaným zeměpisným prostorem“ (Mocná, Peterka 2004: 75). Ovšem není možné zamítnout příslušnost *Toskány* k cestopisným dílům pouze proto, že je psána volným veršem, ani z toho důvodu, že se autor ve svém díle nesoustředil výhradně na popis italského prostředí, ale rovněž na existenciální témata, k nimž patří například poznání životní situace básníka čelícího smrti.

Poněkud širšímu vysvětlení cestopisu, které vyplývá z jeho srovnání s cestovním průvodcem, ovšem Holanova báseň neodporuje, naopak jím přednesená kritéria naplňuje: „Zatímco bedekr jako součást věcné literatury podává statický soubor informací o dané oblasti, *cestopis je budován na více či méně dynamické osnově jediného, konkrétního putování* (V. Macura), které provází v různé míře tematizovaný **emotivní a poznávací zážitek** pisatele.“ (Mocná, Peterka 2004: 75). Dle *Encyklopedie literárních žánrů* se do cestopisu promítá kulturně-civilizační napětí, které se v něm projevuje tematizací střetu mezi vlastními a cizími hodnotami. Zásadním rysem cestopisu je dále vlastní cestovatelská zkušenost autora, která se v textu obráží v popisu viděného: „Hlavním předpokladem cestopisu je vlastní zřaková zkušenost se skutečností a následně nutnost popisu jedinečného vizuálního zážitku slovy, která se však vzhledem k své logocentrické povaze takovému úkolu vzpírají.“ (Mocná, Peterka 2004: 75). Jelikož se východiskem cestopisu stává osobní zkušenost autora, většinou je cestopisný příběh vyprávěn Ich-formou a vzniká „blízkost autora a vypravěče“ (Mocná, Peterka 2004: 75). Kromě žánrové varianty reálného cestopisu, v němž pisatel referuje o prožité cestě, existuje ovšem také cestopis fantastický, v současné době nazývaný imaginární, ve kterém se odehrává fiktivní pouť i do neexistujících končin. K cestopisné literatuře se řadí jak *Cesta do Itálie* Miloty Zdirada Poláka, která reprezentuje reálný cestopis, tak imaginární cestopisný román *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*, jež napsal Svatopluk Čech. K žánru cestopisu se přimykají také všechna díla, ve kterých je obsažen syžet cesty, poněvadž ten „k sobě poutá četné symbolické významy životní ‚poutí‘ vymezeném narozením a smrtí,

vzestupem a pádem, peklem a rájem, útekem a návratem, odcizením a sebenaležením, anebo třeba hledáním v labyrintu každodennosti“ (Mocná, Peterka 2004: 77).

Ačkoli je cestopis spojován zejména s prozaickými texty o putování, ve světové i české literatuře existuje tradice cestopisných děl psaných ve verších, nebo dokonce cestopisů lyrických či lyrickoepických. Příkladem veršovaného cestopisu, který náleží do anglické romantické literatury, je *Childe Haroldova pouť* od George Gordona Byrona, v první polovině 19. století vznikla během českého národního obrození skladba *Slávy dcera* Jána Kollára, v níž se příběh také řídí cestopisnou osnovou. Lyrické verše Josefa Václava Sládka z básnických sbírek *Básně* či *Jiskry na moři* také vykazují cestopisné prvky, poněvadž v nich autor vypovídá o svých cestovatelských zkušenostech. Italský pobyt silně zapůsobil na lyrickou poezii Jaroslava Vrchlického v básnické sbírce *Rok na jihu*. Rozkvět verši psané a lyrické podoby cestopisného žánru, jež se nazývá básnický cestopis, v české literatuře nastal v meziválečném období, kdy se Holan začal věnovat poezii: „Jako samostatná žánrová forma se v meziválečném období prosadil **básnický cestopis**, který je cyklem lyrických básní na pozadí pobytu mimo domov.“ (Mocná, Peterka 2004: 80). Ve dvacátých letech vznikly cestopisné básnické sbírky Konstantina Biebla *S lodí, jež dováží čaj a kávu*, *Svatební cesta* Jaroslava Seiferta a především *Itálie* Josefa Hory, jehož tvorbu Holan obdivoval. Rovněž Holan v raném období své tvorby, které se odvíjelo ve druhé polovině dvacátých let a v první polovině let třicátých, psal cestopisné lyrické básně inspirované zkušeností italské cesty. Náleží k nim verše obsažené ve *Vanutí*, *Oblouku a Kameni, přicházíš...*, v nichž se zrcadlí charakter toskánské krajiny a jižní atmosféra Itálie, ale působení italské pouti se projevuje taktéž v jeho básnických prózách, jako jsou *Kolury* nebo básnický deník *Lemuria*.

5.3.4 Cestopisná distance vypravěče vůči sobě samému

Cestopis se stejně jako ostatní žánry vyvíjí. Každý nově uchopený cestopisný text proměňuje rysy budoucích cestopisných textů. Tomáš Kubíček se ve studii *Invarianty cestopisu* zabývá znaky cestopisu, jež si nelze odmyslit od jeho různých podob a „které modelují, tedy formují a předurčují, podobně jako Goethova prakovětina, všechny jednotlivé variace žánru“ (Kubíček 2015: 9). Nalézá celkem

šest základních invariantů, které jsou pro tento žánr určující a s nimiž jsou spojeny rysy další. Patří k nim invariant subjektu cestopisu, překladu, sebepoznání a sebe prezentace, dvojího času, autentifikace a dobrodružství. Kubíček vysledoval, že vypravěč často v cestopisném díle zastává roli překladatele, který se snaží převést neznámé, s nímž se v cizím prostředí potýká, do jazyka hodnot známých čtenářům: „Jeho úkolem je přeložit neznámé do řeči známého.“ (Kubíček 2015: 11). Prostřednictvím vypravěče se odehrává přijetí odlišného formou potvrzení vlastního východiska, které je ve studii pojmenováno termínem „legitimizace známého“ (Kubíček 2015: 10).

Kubíček hovoří o tom, že v cestopisných dílech se subjekt vypravěče nutně rozdvouje, „z pozorujícího se stává pozorovaný“ (Kubíček 2015: 13), poněvadž účel putování, které autor prožil, a cíl cestopisu, v němž chce o svých zkušenostech vyprávět a popisovat je, nejsou totožné. „Zatímco cílem putování je vzdálené město kdesi za horizontem, cílem cestopisu je podat svědectví o putování.“ (Kubíček 2015: 13). Kubíček dospěl ke stanovisku, že cestopis je především svědeckou literaturou: „Tento invariant, invariant svědectví, je jádrem cestopisného žánru, který je svědeckou literaturou.“ (Kubíček 2015: 13). Vypravěč v cestopisech dle Kubíčka nahlíží sám sebe, jak kdysi vykonával svou pouť, proto je pro cestopisné texty příznačné také rozdvojení času. Cestopisy se vyznačují různými prvky „narativní techniky dramatizace“ (Kubíček 2015: 13), které zpřítomňují prožitek cesty, jež se odehrála v minulosti, ovšem souběžně s touto tendencí je toto zdání přítomného okamžiku narušováno, jelikož vypravěč popisovanou cestu aktuálně nevykonává.¹⁹⁶

Tento kontrast, charakteristický pro cestopis, se projevuje tím, že v něm sice převládá epické préteritum, nutné pro vypravování o uplynulém času,¹⁹⁷ ovšem zároveň jsou využívány dramatické postupy, které propůjčují prožitým okamžikům autenticitu přítomnosti. Kubíček se domnívá, že v momentu zápisu cestopisné

¹⁹⁶ Rozdvojení subjektu vypravěče a s ním související dvojitost času považuje Kubíček za paradox, který je příznačný pro žánrovou formu cestopisu: „Tato povaha žánru způsobuje paradoxní rozdvojení figury vypravěče. Ten na jedné straně vytváří iluzi přítomného dění (zde má k dispozici celou škálu narativních technik dramatizace), na druhé straně ji v tom samém okamžiku ruší, neboť je nutně vzdálen od popisovaného dění v čase i v prostoru.“ (Kubíček 2015: 13).

¹⁹⁷ Epické préteritum není nutným znakem cestopisného textu. Může se střídat s přítomným časem: „Jazykové vyjádření může akcentovat buď **bezprostřední účast** (prézens), anebo **časový odstup** (préteritum). Proměnlivé pozice tvůrčího subjektu signalizují jejich vzájemné přechody.“ (Mocná, Peterka 2004: 76).

události ještě zkušenost pouti neztratila svůj přítomnostní charakter, na rozdíl od žánru paměti, v nichž postihované události už nejsou aktuální. Čím více se prodlužuje doba mezi cestovatelskou zkušeností a jejím uchopením, tím více se cestopisný žánr podobá pamětem. Cestopis se také liší od útvaru cestopisného deníku, v němž je naopak vzdálenost mezi okamžikem záznamu a události minimální.¹⁹⁸ Kubíček ztotožňuje okamžik psaní cestopisu s narativizací minulé zkušenosti, poněvadž v tomto žánru jsou události selektovány a ty vybrané jsou propojovány v ucelený příběh: „Moment psaní cestopisu je momentem narativizace minulosti a konstrukce souvislejšího příběhu, jemuž se podřizuje i výběr strukturních elementů – prostorem počínaje, kompozicí mikrocelků a makrocelku konče.“ (Kubíček 2015: 13). Věrohodnosti a autentičnosti vyprávěné události je, podle Kubíčkovy výkladu cestopisných textů, dosaženo propracovaným časovým plánem, jímž jsou organizovány události a který tvoří základ dramatického účinku cestopisných výjevů: „[...] máme před sebou velmi důmyslnou síť časových vztahů, které organizují vyprávěné události a způsobují dramatický efekt aktuálního dění minulé příhody, její znovupřítomnění (ve smyslu důsledně časovém) v podobě zážitku.“ (Kubíček 2015: 15). Cestopis je žánrem, který je význačný tím, že svou strukturou umožňuje uplynulý čas prožívat jako znovu probíhající prožitky.

5.3.5 Existenciální funkce cestopisného rozdvojení vyprávěče v *Toskáně*

V Holanově *Toskáně* je přítomno existenciální uchopení tématu cesty a poutí se v této skladbě stává také osnovou příběhu. Cestu po Itálii lze v *Toskáně* vnímat několika způsoby, poněvadž v sobě skrývá více významových vrstev. Intepretaci nejprístupnější je linie milostného příběhu, vztah poutníka k unikající Gordaně, ovšem tato úroveň skladby je převážně alegorická, což je odhaleno v závěru textu, když básník dospívá k přesvědčení, že po celou dobu následoval smrt. Ovšem ani výklad básně jako existenciálního textu, jež se zabývá směřováním poutníka ke smrti

¹⁹⁸ Velikost odstupů okamžiku psaní od vyprávěných a popisovaných událostí řadí dle Kubíčka cestopis doprostřed mezi blízké žánry paměti a cestopisného deníku: „[...] deník, má-li zůstat deníkem, musí v podstatě rezignovat na aktivitu těchto rámců a z hlediska času znamená maximální přiblížení události a jejího zaznamenání. Z perspektivy paměti je záznam cesty jen dílčí událostí a součástí rozsáhlejší časové struktury, která si jej kompozičně podřizuje. Vztah mezi časem cestopisné události a časem jejího zápisu je v případě paměti maximálně rozestoupen. Psaní cestopisu tak stojí někde uprostřed. Neztrácí ještě charakter aktuálnosti, ale události jsou vědomě podřizovány kompozičnímu záměru. Nejsou izolovanými událostmi, ale jsou součástmi souboru událostí, z nichž už je možné vybírat.“ (Kubíček 2015: 13–14).

a jeho smiřováním se s konečností, není vyčerpávající. Cesta má v *Toskáně* ještě třetí možný význam, kterým je duchovní pouť autorovým dosavadním dílem.¹⁹⁹

S cestopisnými díly nespojuje tuto báseň pouze syžet cesty, ale rovněž osobní cestovatelská zkušenost autora, který dokonce dějovou linii a sémantiku básně utvářel dle svého cestovního plánu, který využil v rané dospělosti. Příběh o básníkovi, který podniká italskou cestu, lze proto považovat za vyprávění založené na svědectví. Vypravěč se v Holanově básni stává svědkem poutníkových kroků. Bází celé trasy, již je nucen poutník absolvovat, i veršů s topografickými motivy jsou skutečné zrakové zážitky spisovatele, jež v tomto díle ožívají v obrazech toskánské krajiny nebo charakteristických památek starobylých měst. Časovou vzdálenost mezi okamžikem, kdy se autor chopil cestopisného námětu, a dobou uskutečnění cesty představuje dvacet sedm let, jelikož pouť Holan realizoval roku 1929 a začal o ní psát v roce 1956. Třebaže básník celistvě uchopil svou prožitou italskou pouť až po téměř třech desetiletích od vykonání cesty, lze v *Toskáně* pozorovat aktualizační účinek typický pro cestopisy, který minulé události, o nichž je vyprávěno v epickém préteritu, představuje jako děje, jež se odehrávají v přítomném čase.

V první strofě *Toskány* vypráví Er-formový vypravěč v minulém čase o tom, že básník dostal dopis od Gordany „dnes“ (Holan 1963: 189). Čas vyprávění a moment, v němž hlavní postava přijímá první výzvu a rozhoduje se, že opravdu odcestuje do Benátek, jsou téměř totožné. Zdá se, že vypravěč reaguje na básníkovu myšlenku a jednání krátce poté, co se uskuteční. To, co vypravěč postihuje v minulém čase, jako by se ovšem zároveň teprve mělo odehrát v budoucnosti, protože zastihuje básníka v okamžiku, kdy obdržel pozvání do Benátek a zaznamenává také tok jeho myšlenek při rozhodování, zda odcestuje, nebo nikoli. Vypravěč posléze

¹⁹⁹ Interpretaci postavy Gordany nelze završit jejím ztotožněním se smrtí, třebaže v textu je s ní prostřednictvím zájmena, psaným velkými písmeny, identifikována: „[...] leč v mozartsburské partii už autor její jméno evidentně nemůže vyslovit a musí se spokojit se zájmenem, napsaným zato majuskulemi: *A vtom Ji spatrił...* Tato žena přináší tedy svému obdivovateli smrt, proto ji nemůžeme se smrtí ztotožnit – vždyť v celém průběhu povídky funguje jednoznačně jako milostný idol!“ (Opelík 2004: 155). Tato postava je šifrou, v níž se koncentruje mnohovýznamovost celé básníkovy cesty. Není možné popřít, že putující básník se ke Gordaně vztahuje jako k ženě, taktéž nelze vyvrátit, že pro něj v závěru *Toskány* tato postava splývá se smrtí. Gordana však představuje také symbol transcendence pro svou unikavost, ale zároveň reprezentuje opak duchovního přesahu, poněvadž v básni reprezentuje i časovost dějin. Gordana v *Toskáně* odpovídá centru básníkovy imaginace, jelikož do této postavy jsou projektovány jeho umělecké a duchovní záměry.

snímá jako svědek jeho odchod na pražské nádraží a následně zachycuje vývoj jeho putování až do momentu smrti, jež je hranicí této básnické skladby. Poslední verš *Toskány* vyjadřuje předsmrtnou myšlenku básníka, kterou již nestihne vyslovit, neboť umírá: „,Půjďme!“ řekla. / – Chtěl bych se ještě rozloučit, řekl. / „Jak dlouho by to trvalo?“ řekla. / – Jen co bych vykročil, chtěl říci...“ (Holan 1963: 234). V posledním verši básně není přítomna pouze neznačená přímá řeč odpovídající vnitřní promluvě hlavní postavy, jeho druhou část tvoří komentář vypravěče, který je rovněž přerušen. Přerušení textu ve chvíli, kdy hovoří vypravěč, je signalizováno třemi tečkami znázorňujícími aposiopesis. Poněvadž se úmrtí putujícího básníka jeví být příčinou ukončení básně, zahrnuje taktéž vymizení vypravěče, jemuž zásah smrti do děje nedovoluje cokoli dalšího k životnímu příběhu poutníka doplnit, jelikož se již dovršil. Zasazení smrti hlavní postavy do úplného závěru textu a přerušení promluvy vypravěče činí ze ztvárněného procesu umírání událost, která se, přestože je pro její postižení užito minulého času, právě odehrává. Uplatněná vyprávěcí strategie sugeruje čtenáři v průběhu recepce díla smrt básníka jako skutečnost, která nastala nyní a již se stává svědkem.

Na rozdíl od převahy cestopisných děl je v *Toskáně* zatajována blízkost mezi vypravěčem a autorem, protože zde není užita Ich-forma vyprávění, nýbrž vypravěč je převážně Er-formový. Z tohoto důvodu nelze také přímo ztotožnit vypravěče a jednající postavu, což je v převaze cestopisů běžné. Vypravěč je v *Toskáně* záměrně vzdalován od autorovy biografické zkušenosti italské cesty, jelikož ta není přisouzena jemu, vypravěč totiž nepojednává o svých zážitcích, které prožil v italském prostředí, ale sleduje postavu básníka, jenž se stává nositelem autobiografických zkušeností z doby autorova mládí. Subjekt vypravěče není ani blíže charakterizován, a má proto v básni veskrze anonymní povahu.

V *Toskáně* vypravěč zaujímá vůči básníkovi cestujícímu do Itálie odstup, na jehož základě vzniká prostor pro autorský subjekt, který do pásma vypravěče vkládá současné hodnocení svých uměleckých postojů spojených s cestou do Itálie a od ní se odvíjejících. Do kritického náhledu autorského subjektu vůči tematizované italské cestě se promítá zklamání, které básník na jaře roku 1929 v Itálii opravdu prožil. Pesimismus z tohoto zklamání vyvěrající v *Toskáně* neovlivňuje jen sémantiku vypravěčských komentářů, ale působí i na vyznění příběhu, poněvadž poutník je v Itálii neustále zklamáván. V tomto ohledu se vypravěč s autorovou

biografií sblíží, děje se tak ovšem na úrovni vzpomínky na italskou výpravu, ke které již autor zaujal hodnotící distanci, jež se přenáší na subjekt vypravěče. V *Toskáně* se objevuje disproporce mezi typem zkušenosti a informovaností, jimiž oplývá vypravěč, a těmi, jež jsou přístupné postavě. Přesto obsahuje tato báseň verše, v nichž se vypravěč přiznává k tomu, že i jeho se italská cesta dotýká, a dokonce i signály, dle nichž lze usoudit, že vypravěč a postava básníka, ačkoli tomu Er-forma nenapovídá, jsou propojenými subjekty.

Jistý stupeň identifikace vypravěče s postavou básníka jej přibližuje autorovi, což je pro cestopisnou literaturu charakteristické. Pečlivě udržovaný odstup vypravěče od italské pouti, o níž vypráví a jíž popisuje, se vytrácí ve sloce zachycující jízdu vlakem, který se blíží k Alpám. Na začátku této sloky je zachována třetí osoba jednotného čísla, jíž vypravěč užívá, když popisuje, na co se básník soustřeďoval při výhledu z okna vlaku: „Za oknem viděl nevymáchanou hubu mračna, / nějakou skálu, strhanou prací pramínku / do slabin pohanství, / nějakou sochu, která se zastavila / na šťastnou chvíli blesku, / nějaké světýlko v chatě“ (Holan 1963: 207). Prozrazení vypravěčovy zkušenosti cesty do Itálie je předznamenáno dvěma verši, jež jsou od ostatních veršů odlišeny tím, že jsou umístěny v závorkách: „nějaké světýlko v chatě / (zatímco vítr v trámové půdy / pohoupává uzlíkem křížal)“ (Holan 1963: 207). Básník jedoucí ve vlaku mohl pozorovat krajinu, která se připravuje na bouřku, rovněž mohl zaznamenat světlo ve spatřené stavbě, ale takový detail jako je pytlík s křížalami, jímž povívá vítr na půdě této stavby, musel nutně zůstat mimo dosah jeho pohledu. Sdělení v závorce se vymyká recepci postavy básníka. Tyto verše nejsou vypravěčovým popisem scénérií a objektů, jež z vlaku viděl básník, ale odpovídají smíšené řeči, v níž postava a vypravěč k nerozlišení splývají. Verše v závorce mohou vyjadřovat básníkovu představu, ovšem současně mohou náležet k pásmu vypravěče, který může být obdařen vševědoudností. Průkazným výrazem ztotožnění vypravěče s popisovanou zkušeností hlavní postavy je změna třetí osoby singuláru v první osobu plurálu, jíž se vypravěč přihlašuje k cestovatelské zkušenosti jízdy do Itálie: „hornaté pískání vlaku, které bylo ploské, / když jsme projížděli řepnými poli, / a potom Alpy [...]“ (Holan 1963: 207).

V téže strofě, v jejímž verši je třetí gramatická osoba vystřídána osobou první, je obsažena ještě jedna závorka: „a potom Alpy (některé hory jsou tak dostupné, /

že je musíš zvýšit) / a pohyb souložných ledovců, který mlaskal / na náměsíčného koně v údolí Rems – [...]“ (Holan 1963: 207). Ve verších druhé závorky opět dochází ke sblížení vypravěče a básníka. Není zřetelné, zda myšlenka o nutnosti zvyšování pohoří náleží básníkovi, nebo vypravěči. V tomto úseku textu je postava ztotožňována s vypravěčem také prostřednictvím sebeoslovení. Mluvčí se touto promluvou obrací k sobě samému. Oproti veršům zachycujícím básníkovo sledování okolního prostoru, v nichž je použit minulý slovesný čas, se jazyk veršů v obou závorkách vyznačuje tím, že se v nich objevuje přezens. Verše v závorkách zpřítomňují zážitky z italské pouti, které vypravěč znovu prožívá, když referuje o básníkově výpravě do Itálie.

Sebeoslovení v *Toskáně* nesbližuje vypravěče jen s postavou básníka, ale je jím odhalováno, že vypravěč je subjektem vykazujícím autobiografickou povahu. Zoufalství a rozhořčení poutníka, který se ve Florencii dozvídá, že Gordana se na smlouvenou schůzku nedostaví a že bude muset ve své cestě po Itálii pokračovat do Sieny, jsou vyjádřeny v rozsáhlé strofě, v níž je promluva vypravěče prokládána neznačenou přímou řečí básníka a jeho vnitřními monology: „Ale to už zase na šlépěj vzpomínky viděl ji, / Gordanu (tak co: tajemství, nebo hádanku?) / jak mu kdysi utíkala ze zámecké knihovny, / jak utíkala, utíkala, ale její vlasy / byly delší než ona, útěk a hudba... / To potom jeho srdce šturmovalo citovost, / hnanou darem věšteckým až k takové pění nenávisti, že v jisté aleji, / on, milovník alejí, mít sekýru, / začal by poznamenávat stromy ke kácení... / Vždycky lhala, mumlal, lehá si k lokajovi, / myslíc na prince, ta chlácholinka, / je s jiným, vždycky lhala, muž kácí máj / a žena vyhazuje kořen, lže ti, lže ti! ...“ (Holan 1963: 214).

Přestože je do textu zapojeno hojné oslovování básníka, charakter polopřímé a smíšené řeči se paradoxně nevytrácí, jelikož vypravěč oslovuje sám sebe: „Jenomže i lež je neviditelná – / a to potom žárlivost ruku v ruce s ješitností / (kat, mučidla a krevní písař) / ujišťují tě zuřivě i velikášsky, / že jsi stále ještě milován, / že jsi nepřestal být milován, jediný ty, / ovšem, ty, u kterého vědec zjistí posmrtně, / že od kořene pyje měří horní i dolní / polovice tvého těla, jako ta Doryforova, / vždy tři stopy;“ (Holan 1963: 215). Kombinací smíšené řeči se sebeoslovením je docíleno odkrytí vazby mezi postavou a vypravěčem, která odkazuje ke konečnosti umělecké činnosti samotného autora, jenž se při psaní *Toskány* obával, že zemře. Hanlivá a vulgární oslovení nepatří jen ženské bytosti, která se hlavní postavě vzdaluje a jež

reprezentuje unikavou podstatu jakékoli ženské lásky, ale jsou adresována především smrti, která se jeví být nepřitelem autorovy tvůrčí činnosti, již nutně přerušit, aniž se spisovateli podařilo naplnit své estetické cíle. Jedním z témat této sloky je identita básníka vymezující se vůči smrti. Ve verších je obsažen autobiografický motiv stárnutí, které je znamením smrtelnosti. Holanovi bylo v době, kdy začal *Toskánu* psát, padesát jedna let a myslel si, že je smrtelně nemocný: „jediný ty, ty jedinečný, / ty někdo, ty básník, ty, který / pouštíš větve sehnutou od boha k bohu, / a verš tím zašumí – / ty, přestávající v čase a začínající v nemožnu, / ty ovšem ne už nejmladší, ale ty, / ty-já, ty-ona, ale ovšem nejprve ty-já, / neboť ona (ta kurva, ta pošvatá, / ten vobrostlej rozum, ta tista!) / zavírá knihu před čtením, / knihu, kterou jsi ještě nenapsal...“ (Holan 1963: 215).

V těchto verších neoslovuje hlavní postava samu sebe, ale vypravěč se obrací k postavě básníka, s níž se identifikuje. Vypravěč v této existenciální výpovědi oslovuje sám sebe. Odhalení toho, že oslovování má v *Toskáně* funkci sebeoslovení, se odehrává zejména ve sledu osobních zájmen „ale ty, / ty-já, ty-ona, ale ovšem nejprve ty-já“ (Holan 1963: 215), v němž se osobní zájmeno „ty“, odkazující k postavě, zvrátí v subjektivní zájmeno „já“, čímž se vypravěč usvědčí, že jej s básníkem spojuje táž zkušenost.²⁰⁰ Ačkoli se vypravěč k podílu na zkušenosti italské cesty nepřiznává od začátku díla a otevřeně v podobě pro cestopis typické Ich-formy, jelikož od tohoto zážitku udržuje odstup, aby byl schopen posoudit své jednání z minulosti, je patrné, že italskou cestu prožil.

²⁰⁰ Funkcí sebeoslovení v básnických textech se zabýval Miroslav Červenka ve studii *Sebeoslovení v lyrice*. Příklady tohoto jevu nalézá mimo jiné též v Holanových básních *Zda* a *Na břehu moře* z básnickovy rané lyriky. Zatímco třetí gramatická osoba působí neosobně a objektivně, druhá osoba je spjata se zvýšeným stupněm subjektivity. Zařazení druhé gramatické osoby v básnických dílech generuje rozdělení jednoho subjektu do dvou mentálních bloků, mezi nimiž může prostřednictvím oslovování probíhat zdánlivý dialog, který však znamená rozhovor mluvčího se sebou samým. Červenka se domnívá, že sebeoslovení vede k „sebeusvědčení“ (Červenka 1996: 155) mluvčího či autorského subjektu. Jeden subjekt se při sebeoslovení rozdělí do dvou částí, z nichž oslovující je hierarchicky nadřazen oslovovanému, kterého posuzuje. Vyjadřuje se k jeho emocionálnímu stavu a k morálním stanoviskům z pozice moudřejšího a zkušenějšího. „Distance se opírá tím důrazněji o nadřazenost niterného mluvčího nad osloveným, jež plyne ze samého rozdělení komunikačních rolí.“ (Červenka 1996: 155) Tímto způsobem však vypovídá pouze o sobě samém, nikoli o někom cizím. Distance mezi oslovujícím a oslovovaným je vytvořena pouze proto, aby autorský subjekt získal nadhled. „Jak to naznačila ukázka z Holana, komunikační nadřazenost neoznačeného ‚já‘ je tu jakousi projekcí nadřazenosti morální. Mluvčí schopný integrovat životní zkušenost je také s to se nad ni povznést a vyvozovat závěry z její konfrontace s principem nadosobním.“ (Červenka 1996: 155).

I když lze pravou podobu vztahu vypravěče k postavě básníka v *Toskáně* odhalit teprve výkladem figury sebeoslovení, přeci tento poměr mezi nimi koresponduje s invariantem rozdvojeného vypravěče, který Kubíček považuje za jeden ze zásadních rysů cestopisného textu. Rovněž v této Holanově básni se z pozorujícího stává pozorovaný, ovšem tato transformace se uskutečňuje složitěji než v konvenčních cestopisech, poněvadž autorovým záměrem nebylo pouze zprostředkovat čtenáři objevování italského prostoru, ale souhrnně uchopit celé vlastní dílo a význam životní pouti, která byla výrazným způsobem propojena s básnickou činností. Distance vypravěče od postavy je zde motivována existenciálními příčinami, není jen praktickým a automatickým důsledkem převodu prožitých okamžiků při cestování do psaného textu.

Vzdálenost mezi vypravěčem a postavou má v *Toskáně* existenciální funkci sebepoznání, protože umožňuje vypravěči jako oslovujícímu subjektu nahlédnout význam předchozích zkušeností a postojů, zhodnotit je, nebo dokonce zavrhnout. První osobou množného čísla, která je užitá ve verši „když jsme projížděli řepnými poli / a potom Alpy [...]“ (Holan 1963: 207), je sice odhaleno, že vypravěči jsou také vlastní vzpomínky na italskou výpravu, a touto mluvnickou kategorií dochází k jeho identifikaci s postavou, ovšem při uplatnění této gramatické osoby je zároveň realizováno ztotožnění, a přitom zůstává zachován rozdíl mezi vytvořenými subjekty. Z užití první osoby plurálu vyplývá, že mluvčí je sám vůči sobě nevratně odcizen, jelikož sice vypovídá o svých prožitcích, ale ty jsou vlastní jeho já z minulosti, nikoli jeho osobnosti současné. Se sebou samým z doby předešlé beze zbytku splynout nemůže, což naznačuje časté sebeoslovování a o čemž svědčí také verše obsahující střídající se dvojice zájmen, dle nichž je možné poznat, že vypravěč a básník sice jsou propojeni, ovšem současně jsou od sebe odděleni: „ty-já, ty-ona, ale ovšem nejprve ty-já“ (Holan 1963: 215). Spojovník zájmena spojuje, avšak taktéž je od sebe odděluje. V *Toskáně* nabývá symbolické hodnoty, poněvadž může také představovat překážku ve splnutí dvou mentálních bloků při sebeoslovení. Nad verši *Toskány*, z nichž lze odvodit, že vypravěč a básník jsou propojeni, převažují verše, v nichž vypravěč promlouvá v Er-formě, k níž se po prozrazení své identity vždy navrácí.

5.3.6 Symbolická povaha odkazů na italské reálie v Toskáně

Cestopisný obsah *Toskány* je tvořen mnoha odkazy na italské reálie, které Holan skutečně spatřil, a proto motivy italské krajiny a architektury v této básni vyvstávají z podnětů v minulosti zakušené vizuality. Topografické motivy představují podstatnou součást sémantiky této básně, poněvadž vnášejí do příběhu básníka duchovní atmosféru Benátek a památných měst Toskánska. V každém městě je vývoj básníkovy putování doprovázen zdůrazněním některé významné stavby, architektonického prvku nebo povahy krajinné scenérie, v níž bylo toto město vystavěno. Již při jízdě vlakem do Benátek jsou popisovány Alpy, přes něž vedla obvyklá trasa obyvatel severněji položených států Evropy na italský jih. V Benátkách se stává z odkazu na charakteristický znak starověké antické či renesanční architektury, jímž je sloup, metafora nejistoty a ztráty, které básník prožívá, když nezastihne Gordanu na smluvené schůzce. Sloup, v jehož blízkosti na Gordanu marně čeká, mu v okamžiku zoufalství není oporou, jelikož se rozpadá.²⁰¹

Poutníková zastávka ve Florencii ve srovnání s Benátkami oplývá větším množstvím konkrétních topografických motivů. Básníkovy hledání Gordany ve Florencii se odehrává v době příprav na folklorní slavnost *Scoppio del Carro*, kolem níž kráčí na další slíbenou schůzku s Gordanou: „Zkrátka byl ve Florencii, kde zrovna / stavěli lešení na slavnost *Scoppio del Carro*“ (Holan 1963: 212). Ani toto místo určené k jejich setkání není fiktivní. Gordana měla básníka čekat u mříže bránící v přístupu k soše gotického architekta a sochaře Arnolfa di Cambio, jež se nachází před muzeem umění Museo dell'Opera del Duomo na náměstí Piazza del Duomo, na kterém se po staletí o Velikonocích v básni zmiňované *Scoppio del*

²⁰¹ Nepřítomnost Gordany vzbuzuje v básníkovy myšlenky na smrt. Veškeré jeho zmarňované úsilí Gordanu dosáhnout je alegorií jeho přibližování se k smrti. Absence Gordany odpovídá faktu vlastní smrtelnosti: „Když tam přišel, nikoho tam nenašel... / Opřel se o sloup nejsoucího přítomna, / a zatímco ta trocha červivé mouky / byla přepodsívána řešetem lúny, / psal do Babyloniac: ‚Citovost smrti, / vtělená a tedy smrtelná, / trpí nesmrtelnou hrubostí těla... [...]‘“ (Holan 1963: 211).

V Benátkách poutník navštěvuje jeden z blíže neurčených tamních chrámů, u jehož sochy anděla byl napsán citát „*Rapit omnia finis* –“ (Holan 1963: 212), který v překladu do češtiny znamená „Všechno uchvátí smrt –“: „Ještě před odjezdem navštívil jistý chrám, / kde pod nožním palcem anděla četl: *Rapit omnia finis* –“ (Holan 1963: 212). Autor v tomto verši vytvořil aluzi na topos smrti v Benátkách, který se opakovaně objevuje v literární tradici Grand Tour. Současně jím naráží na své vlastní dílo z roku 1928, jelikož tento verš se stal názvem souboru básní, který nebyl vydán, ale jehož některé texty přecházejí do sbírky *Triumf smrti*, jejíž název koresponduje s označením souboru nevydaného.

Carro koná.²⁰² V jedné z florentských ulic, ve Via Cherubini, básník otevírá další pozvánku od Gordany.²⁰³ Před odjezdem z tohoto města se básník vypravuje do blízkého Fiesole, které bylo postaveno na návrší nalézajícím se nad Florencií.²⁰⁴ Siena je v *Toskáně* zpřítomněna a přiblížena zejména motivem rodného domu sv. Kateřiny Sienské a připomínkou jejího životního kréda.²⁰⁵

Cestopisný charakter *Toskány* potvrzují zejména verše pojednávající o pěší pouti básníka z Poggibonsi do San Gimignano, protože v tomto úseku je zobrazena typická toskánská krajina, která se vyznačuje malebnou zemědělskou krajinou s mnoha vinicemi. Poutník procházející tímto územím se setkává s podstatou toskánské přírody zkulturněné člověkem a v polopřímé řeči je vyjádřeno jeho nadšení z krásy zdejších scenérií: „Toskána! Tosco, toskánský. Tòsco, jed!... / Vinice! Říčka Elsa! Zastavoval se, / prohlížel si viničné tyče, oblázky, / větev (je rozdíl mezi větví a větví se cvrčkem), / naschvál se zdržoval, a to tak, / jako by vašeň bez odvahy / zklamávala samu smrt...“ (Holan 1963: 217). Před San Gimignanoem potkává poutník sedláka, který jej do tohoto města doveze. Za jízdy z korby sedlákova vozu pozoruje básník toskánskou krajinu, jejíž obraz přítomný v básni vystihuje skutečný rys Toskánska, pro nějž je typický především

²⁰² K této soše, k budově muzea i k náměstí Piazza del Duomo je v *Toskáně* poukázáno začátkem nápisu, který je skutečně u sochy florentského stavitele Arnolfa di Cambio uveden: „stavěli lešení na slavnost *Scoppio del Carro*, / zatímco pospíchal k smluvenému místu, / k mříži sochy, jejíž nápis začínal slovy: *Ille hic est Arnulphus...*“ (Holan 1963: 212).

²⁰³ S ulicí Via Cherubini spojuje autor krutost lásky Beatrice k Dantovi, která představuje paralelu vůči Gordaniině bezohlednému chování k básníkovi: „a dopis otevřel teprve, řekněme, / ve Via Cherubini, tedy v té, / kde Beatrice snědla srdce Dantovo *s ostychem...*“ (Holan 1963: 213).

²⁰⁴ Poutník se do Fiesole vydává proto, aby získal nadhled pohledem na Florencii z výšky: „Chtěje později vidět Florencii pod sebou, / jako že chtěl pod sebou vidět vše, / a jako by chtěl vidět už jen podzemšťany – / a jako že tu kdysi kráčel mor, / mor povšechný, protože bez obraznosti, / navštívil Fiesole [...]“ (Holan 1963: 215). Ve Fiesole dospěl k poznání, že jeho hledání Gordany je projevem sebedestruktivního postojí vůči sobě samému. Odmítá svou tendenci být pyšný na své utrpení: „[...] kde za apokryfního / šviřinkání vrabců pochopil, / že lhal sám sobě / a že i sebeničení může živit pýchu...“ (Holan 1963: 215–216). Reflexí uplynulé pouti za tajemnou ženou odhaluje, že přijímá její výzvy, protože chce sám sebe potrestat za vlastní vinu, ovšem trest nepůsobí očistně, jelikož básník pociťuje pýchu.

²⁰⁵ V rodném domě Kateřiny Sienské poutník potlačuje negativní působení svého průvodce, připomínajícího Mussoliniho, vzpomínkou na myšlenku této svěťice: „Nevíme, kde se toulal pak, ale ví se, / že za poledne navštívil dům svatě Kateřiny. / Provázel ho tam doktor svatého Písma, / který, / když se, byl na špek tváře / Mussoliniho... / Ale poutník si vzpomněl na slova svěťice: / *Tutto passa*, pomodlil se a kolem druhé / odjížděl do Pogibonsi [...]“ (Holan 1963: 217). Italské spojení slov „*Tutto passa*“ znamená „Všechno pomine“. Na základě tohoto upozornění na přechodnost všeho pozemského, odvrací poutník svou pozornost od nepříjemných aspektů prohlídky a zaměřuje se na duchovní cíl pouti.

harmonicky působící mírně zvlněný terén:²⁰⁶ „Sedláček ho pozval do korby a ptal se, / kam jde... Poutník ukazoval / na nezměnitelně zvlněnou krajinu, / netuše, že tím opravoval záhyby svého pláště...“ (Holan 1963: 219).

Nejznámějším a nejcharakterističtějším znakem San Gimignano jsou jeho středověké věže, které jsou zmiňovány také v *Toskáně*: „Pro tyto slzy neviděl pak Svaté Gimignano, / kam brzy dorazili, neviděl věže, / jejichž jména mu chlapci napsali / do Babyloniace [...]“ (Holan 1963: 219). Motiv věží San Gimignano zařadil autor do své tvorby krátce po absolvování italské cesty, poněvadž jej zaujaly svou vertikálností. V *Toskáně* se Holan k tomuto motivu ve své tvorbě věnuje již potřetí.²⁰⁷ Poutník v San Gimignano pláče, a proto jeho zrakové vjemy nemohou být přesné, poněvadž slzy jeho vidění rozostřují, vypravěč však popisuje, co mohl spatřit. Uvádí, že poutník měl možnost pohlédnout na sníh na apeninském pohoří, na nějž lze ze San Gimignano dohlédnout: „neviděl chutný sníh viděných Apenin“ (Holan 1963: 219).

Věrné je rovněž zobrazení cesty do Volterry a jejího blízkého okolí. Krajina se v blízkosti tohoto města mění, protože se vytrácí pro Toskánsko charakteristické mírnost, harmoničnost a malebnost. Příroda v okolí Volterry, kam bylo možno přicestovat pouze autobusem stoupajícím do kopce, zde nabírá drsnější nádech a vymyká se ustálenému obrazu Toskánska, jelikož se vyznačuje prudkostí: „A tak tedy autobus... lesíky, / uhozené do zad nejhorší zatačkou, / nejlepším prachem a dobrým mizením“ (Holan 1963: 220). Volterra je město, které bylo vybudováno

²⁰⁶ Costanza Poli považuje zvlněný terén za jeden z typických znaků toskánského kraje, jehož harmoničnost a malebnost ve svém popisu zdůrazňuje: „Tato oblast měla vždy svoji vlastní identitu. Dokonce až do míry, že se termín ‚toskánská krajina‘ používá na celém světě k označení krajiny, kde se šťastnou náhodou vedle sebe nacházejí zvlněné kopce, pahrbky a údolí pokrytá svěží zelení společně s vinicemi a olivovníkovými háji.“ (Poli 2003: 42).

²⁰⁷ Věže San Gimignano jsou stěžejním motivem v básni *Zda jedenkrát* ze sbírky *Vanutí*, poněvadž vyjadřují básníkuv vztah k vertikálnosti, k duchovnímu přesahu a k Bohu a symbolizují naději na očistění: „Zda jedenkrát sestoupíš, Pane, ve mne, / bys z malby mé, jež v sporech připrav je, / odložil dnešní barvy příliš temné / na zítřek lilie – // podobně jako kdys ve svatém Gimignano / mi chlapec kreslil jména věží Tvých / na papír noci, který v slastném vanu / v jitřenku písma tich –“ (Holan 1965: 46). V *Lemurii*, psané mezi léty 1934–1938, je tento motiv součástí prozaického textu, v němž vypravěč vzpomíná na italský pobyt v blízkosti zadané ženy Tessuny, od níž se posléze odloučí: „Ale to rozhodlo, že jsem zůstal ještě několik dní, osamělý a bloudící od brány San Matteo k Porta alle Fonti, mezi pradlenami, dívkami se džbánky a chlapci, z nichž mi jeden napsal v nějaké zahradě jména všech gimignanských věží (noc la Torre Grande) právě na předsádku knihy Štěpánovy...“ (Holan 2004a: 121). V *Toskáně* se Holan navrácí k cestopisnému motivu, který jím byl už dvakrát literárně ztvárněn. V této skladbě odkazuje nikoli jen na italskou cestu, ale rovněž na díla z třicátých let, v nichž ji už recipoval.

přímo nad propastí, což na autora roku 1929 s velkou pravděpodobností zapůsobilo uhrančivým dojmem. Propast patří k motivům, kterými byl Holan ve své poezii od její rané fáze uchvácen. Odlišnost toskánské krajiny obklopující Volterru je v *Toskáně* ve chvíli poutníkovy příjezdu do tohoto města popsána formou polopřímé řeči. Poutník při své cestě po Toskánsku zaznamenává, že oblast v blízkosti Volterry se od předešlých stanic výrazným způsobem odlišuje, poněvadž, na rozdíl od krajinných scénérií, příznačných pro oblast mezi Poggibonsi a San Gimignanoem, nepůsobí útěšným a harmonizujícím dojmem, nýbrž je jí vlastní atmosféra dramatického rozvratu, kterou nelze popřít, již je naopak nutno přijmout. Z tohoto důvodu zřejmě zpočátku doufá, že právě ve Volteře se odehraje jeho konfrontace s Gordanou, která se v průběhu jeho dosavadní pouti projevovala jako krutá a bezcitná bytost: „Volterra! Konečně místo, / kde jako by soucit neměl zkušeností! / Jakou nehradbu zavěsit na tento obraz? / Co slíbit hříchu, aby se změnil, / splníme-li jeho přání? / A jestliže každým pohybem jsme tu pro vrahy – / proč nebýt příliš na cestě / k milostivému létu žen?“ (Holan 1963: 221). Nad propastí u Volterry se ovšem musí smířit s nepopiratelnou Gordaninou vzdáleností, kterou nelze překonat. Nezvratnost negativity ve vztahu ke Gordaně je obsáhnuta v symbolu propasti, v němž se obráží reálný přírodní úkaz.²⁰⁸

V *Toskáně* je učiněn z propasti symbol tragického prozření, poněvadž právě ve Volteře, u její propasti, si básník uvědomí, že Gordanu nikdy nedostihne: „Viděl naráz, že Gordanu / už nikdy nespatrií... *Viděl!* / To proto, že tragično / je vyšší... i v propasti...“ (Holan 1963: 222).²⁰⁹ Nečekaný a prudký svah se promítá do uvažování postavy. Volterra může být považována za paradox Toskánska, jelikož

²⁰⁸ Poutníkův prožitek krajiny u Volterry souhlasí s popisem proměny toskánské krajiny v blízkosti tohoto města, jehož autorem je znalec Itálie a jejího umění Jaromír Neumann: „Tady už neobjevíme ani náznak toskánské lehkosti a grácie, zato však převládá zasmušilá pochmurnost a tragická trpkost opuštěné, zapomenuté země. Po dlouhé kilometry nevidíme stavení, nespatriíme půvabnější skupinu stromů, nepotkáme člověka. U Volterry se svahy stávají stále divočejšími a mlčenlivějšími a podobají se obrovitým vlnám rozbouřeného moře, které náhle zkamenělo. Je to kraj přísného pathosu, který neustále připomíná těžkosti života. I mraky se tu valí nízko jako smuteční šlojíře, nedovolují lehčeji vydechnout a odpoutat se od šedožluté země, v níž není radosti ani něhy. Místy je terén obnažen na skalnatý základ a při pohledu na jeho drsné útvary přepadá člověka bezútěšný smutek. Avšak Volterra, město starého etruského založení, se vzpíná nad touto pustinou s hrdou vznešeností. Její mohutné zdi, srostlé se skalami na okraji propasti, vzhlížejí pyšně na příchozího a nutí jej, aby vešel pokorně do jejích bran.“ (Neumann 1959: 253–254).

²⁰⁹ Cesta autobusem do Volterry se poprvé stává literárním motivem v *Lemurii*: „Pamatujete se? San Gimignano... Jak jste tenkrát zářila, rozkvétajíc, či lépe, zpíváno s Puškinem: *dvoujitrní*... Čekali jsme na autobus do Volterry.“ (Holan 2004a: 121).

krajina v její blízkosti není pohostinná, a přesto nad nebezpečnou propastí vzniklo město, kterému hrozí, že se do této propasti sesune: „Sesouvající se útesy v okolí Volterry pohřbily během staletí nekropoli, etruské opevnění a venkovské domy. Také však položily hradbu městskému rozvoji a tak zachovaly jeho středověký charakter.“ (Poli 2003: 46). Lidé se tu snažili zabydlet v prostoru, i když místo neposkytuje potřebné bezpečí: „Volterra dominuje z výšky svého skalního podloží okolní krajině a útesy (balze) jsou stejně tak pastvou pro oči jako nebezpečím pro okolní budovy.“ (Poli 2003: 46). Součástí vyprávění o pobytu básníka ve Volteře je realie, která se stala motivem Holanovy tvorby již ve třicátých letech. Dívka, která doručila básníkovi poslední vzkaz od Gordany, jímž byla pouze prázdná obálka, bydlí v ulici, jež leží v blízkosti paláce rodu Inghiramiů: „Když ji odvedl domů (do uličky / nedaleko paláce Inghiramiů)“ (Holan 1963: 225).²¹⁰

Posledním městem, do kterého poutník docestuje předtím, než se vydá přes rakouské území na zpáteční cestu, je Pisa. Jako jediná z poutníkem navštívených toskánských měst leží v blízkosti mořského břehu, což je v *Toskáně* zdůrazněno motivem moře vyjádřeným latinským slovem „mare“: „Ale Gordanu hledal potom i v Pise, / kde mare vidit et fugit...“ (Holan 1963: 231). Latinská část verše je citátem ze 114. žalmu z knihy *Žalmů ze Starého zákona*, který Holan zasadil do příběhu své skladby a jež v převodu do češtiny zní: „Moře to vidělo, dalo se na útěk.“ (Bible 2009: 745).²¹¹ Vystižení charakteru polohy Pisy je neoddelitelně spjata s aluzí na

²¹⁰ Na palác rodu Inghiramiů vzpomíná jeden z mluvčích *Lemurie*, který v jeho stínu kdysi rozmlouval s Tessunou o úžasu a o lásce: „Tak také zněla vaše otázka: proč úžas musí svírat, má-li unášet, – otázka, již jste mi dala před lety ve stínu paláce Inghiramiů. A není to odpověď, píšu-li, že láska je zde bez hranic; může, ba musí se v ní bloudit.“ (Holan 2004a: 126).

²¹¹ Tématem tohoto žalmu je vysvobození Izraelitů z egyptského otroctví, kterým pověřil Hospodin Mojžíše, jemuž po celou dobu napomáhal v podobě oblakového a ohňového sloupu, aby se jim podařilo z nesvobody uniknout do Zaslíbené země. Holanem přejatý biblický verš pojednává o rozestupu mořské hladiny před Izraelity. Ve starozákonní knize *Exodus* je líčen přechod židovského národa přes Rudé moře suchou nohou v krizové situaci, kdy na ně na poušti zaútočili Egyptané, chtějící je znovu zotročit: „Mojžíš pak natáhl ruku nad moře a Hospodin se do moře opřel silným východním větrem. Ten vanul celou noc, až se z moře stala souš. Vody se rozestoupily a synové Izraele prošli skrz moře suchou nohou. Vody jim byly stěnou po pravici i levici!“ (Bible 2009: 78). Ve 114. žalmu jsou zastoupeny motivy vysvobození, odchodu a Boží moci, která vzbuzuje strach a hrůzu, protože dokáže způsobit to, co se zdá být nemožným: „Když Izrael vycházel z Egypta, / dům Jákobův z lidu cizího jazyka, / tehdy se Juda stal Boží svatyní, / Izrael stal se jeho královstvím. // Moře to vidělo, dalo se na útěk, / Jordán se obrátil nazpátek! / Hory skákaly jako beránci, / jako jehňata dováděly pahorky! // Pročpak ses, moře, dalo na útěk? / Proč ses, Jordáne, obrátil nazpátek? / Proč jste, vy hory, skákaly jak beránci, / proč jste jak jehňata dováděly, pahorky? // Třes se, země, před tváří Pána, / před tváří Boha Jákobova! / On obrací skálu v jezero, / nejtvrďší skálu v pramen

starozákonní text pojednávající o vysvobození z otroctví. O návštěvě Pisy už nerozhodnula Gordana, jelikož od pobytu ve Volteře básník věděl, že ji nespatri. Obdržel tam pouze prázdnou obálku, bez jakékoli další indicie. Jeho rozhodnutí vrátit se po strastiplné pouti do vlasti může být vnímáno jako vysvobození z podřízeného vztahu vůči nevypočitatelné ženě, která jej trýznila. Biblický obraz rozestupujícího se moře je zřejmě metaforickým vyjádřením vnitřního odpoutání se od snahy dosáhnout neuchopitelného, ale může rovněž symbolizovat osvobozující oproštění od lpění na pozemském životě,²¹² které znamená přípravu na přijetí smrti, jež pro básníka v Rakousku skutečně přichází. Paralelou poutníkovy odchodu z Itálie se na základě biblické citace stává odchod Židů z Egypta, ovšem jestliže Izraelité míří do země vyvolené jim Bohem, básník ještě neví, že zemře. Domnívá se, že stejně jako Židé dospěje zpátky domů, ovšem do Prahy už se nevrátí. Verš ze *Žalmů* může mít taktéž jiný význam, který v *Toskáně* získává uvedením do kontextu básníkovy příběhu a jeho myšlenek. Předcházejí mu verše vypovídající o poutníkově myšlence na vraždu Gordany: „Gordana! říkal si. Zabít ji! říkal si, / ale nebylo by to snadné, / neboť jdu příliš proti sobě... // Ale Gordanu potom hledal i v Pise, / kde mare vidit et fugit...“ (Holan 1963: 231). Pokud by postrádal latinský citát svůj biblický rozměr a byl by vykládán pouze v souvislosti s okolním textem, může být pochopen jako výraz děsu, který v personifikovaném moři vzbudil básníkův vztek na Gordanu. Tato postava je však spíše než ženou projekcí

vod!“ (Bible 2009: 745–746). Obdobně jako Hospodin vytvořil cestu v moři pro Mojžíšův lid, pomohl i jeho následovníku Jozuovi. Před Izraelity nesoucími Truhlu smlouvy ustoupila voda v řece Jordánu, čímž byla vytvořena bezpečná cesta k přechodu do Hospodinem stanoveného domova: „Když pak lid vytáhl ze svých stanů, aby přešel Jordán, kněží nesli před lidem Truhlu smlouvy. Jakmile nosiči Truhly došli k Jordánu a kněží nesoucí Truhlu se nohama dotkli okraje vody (Jordán se pokaždé během sklizně všude vylévá z břehů), vtom se vody přitékající shora zastavily. Nahromadily se velmi daleko odtud, u města Adam ležícího u Caretánu, zatímco vody odtékající směrem k Aravskému (neboli Mrtvému) moři se dočista vytratily.“ (Bible 2009: 246).

²¹² V průběhu života byl básník determinován evropskými kulturními i etickými hodnotami a rovněž dějinnými převraty, s nimiž se musel vyrovnávat a které podmiňovaly nejen jeho život, ale též jeho tvorbu. V Mozartsburku se od všech těchto civilizačních vlivů osvobozuje a odvrací: „A právě tuto noc spal poutník tvrdě... / Co mu bylo do Venecie s její / Rapit omnia finis – / co mu bylo do Sieny s její / Tutto passa – / co mu bylo do Říma s jeho / Plaudite, amici! – / co mu byl Faustův prst a prsten Helenin – / co mu byla Evropa, / která hraje vrhcáby s ostatky svatých!... / Vše bylo prosté: / dívka se jmenovala Oriolus oriolus, / jako se žlůvě říká Marie marie...“ (Holan 1963: 232). Odvrhuje procestované zastávky Itálie, včetně Říma, který nenavštívil, jako symboly evropské kultury, která mu neposkytla smysl života, nýbrž jej stavěla do nepřekonatelných kontradikcí.

básnickových životních a uměleckých záměrů. Vzdání se těchto cílů mu přináší svobodu, která je vyjádřena citátem z Bible.

5.3.7 Zasazení Toskány do tradice cestopisné literatury Grand Tour

Svémi cestopisnými motivy a způsobem, jakým jsou uchopeny, se *Toskána* vztahuje k literatuře Grand Tour, pro niž je zásadní topos italské cesty. Toto Holanovo dílo je intertextuálně propojeno se všemi díly, která do literatury Grand Tour náleží a vede s nimi dialog. Červenka se domnívá, že intertextuální dimenze díla²¹³ se vyznačuje časovostí, protože danému dílu předchází v dějinách literatury text starší, na nějž je odkazováno, a nerealizovaností, poněvadž autor ve své aluzi nemůže obsáhnout vše, k čemu jejím prostřednictvím poukazuje. „Prostřednictvím nejrůznějších znamení, textově v různém stupni realizovaných, navazuje dílo vztahy k jiným dílům, obecněji a přesněji k jiným syntagmaticky organizovaným strukturám (zde není řeč o systémech!) umělecké i neumělecké povahy, které už samy v textu, jenž se k nim vztahuje, realizovány nejsou. Při tomto vztahování nepochybně zcela zásadní úlohu hraje časovost, sukcesivita, chronologie mezi dílem a oněmi nepřítomnými útvary.“ (Červenka 1996: 35). Z ostatních vrstev přítomných v uměleckém díle je intertextuální rovina propojena s paradigmatickou osou, která představuje jakýsi soubor simultánních možností textu, jež nebyly realizovány. Paradigma uměleckého díla se od intertextuální dimenze liší svou nečasovostí.

Červenka zastává názor, že paradigmatická osa se s rovinou intertextuální prolíná a že obě dimenze v sebe plynule přechází: „Je to poměr mezi paradigmatickou a intertextuální dimenzí. Chceme poukázat na to, že ve speciálním případě umělecké slovesnosti je mezi těmito dvěma řády plynulý přechod.“ (Červenka 1996: 36). V textu neuvedené celé znění díla, na nějž je naráženo,

²¹³ Červenka rozlišuje v uměleckém díle čtyři dimenze. První nazývá syntagmatickou osou, která se podle jeho názoru vyznačuje časovostí a realizovaností. Syntagmatickým řádem rozumí Červenka uspořádání jazykových jednotek, jak následují v textu za sebou. Druhou vrstvu díla pojmenovává jako paradigmatickou a domnívá se, že je pro ni příznačná simultánnost, tedy nečasovost, a nerealizovanost. V paradigmatické rovině jsou zahrnuty neuskutečněné, ale možné kombinace jazykových jednotek. Třetí dimenzí uměleckého díla je vrstva intratextuální, jejíž jednotky jsou nečasové, ale realizované. Čtvrtou rovinou je intertextuální osa, jíž navazuje umělecké dílo vztahy k předcházejícím textům s převládající estetickou funkcí. Zatímco osu syntagmatickou a paradigmatickou lze nalézt v každém jazykovém vyjádření, dimenze intratextuální a intertextuální se v jazykovém projevu objevuje až s posílením estetické funkce.

představuje jednu z jeho nerealizovaných paradigmatických možností. Tímto přechodem mezi paradigmatickou a intertextuální osou je vytvořena báze pro dialog mezi díly: „Kontakt s určitým jiným dílem (textem) je, pravda, záležitostí výběru z paradigmatu jiných možných analogických kontaktů, zároveň však přinejmenším část takových kontaktů představuje repliky v dialogu mezi díly, a dialog asi je složitý komplex jak selektivních, tak kombinatorických operací.“ (Červenka 1996: 36). Dle Červenkovy pojetí dostačuje k vytvoření intertextuální vazby, když je v díle uplatněn styl blížící se například baroknímu slohu, aby takové dílo navázalo kontakt s celým souborem uměleckých děl, která vznikla v době baroka: „ ‚Barokní styl‘ zase by měl znamenat kontakt se zcela určitým souborem textů 16. - 18. století; zároveň však je to označení ‚systémové‘, jen metonymicky související se svým historicky původním prostředím.“ (Červenka 1996: 36).²¹⁴

Toskána je svou sémantikou i žánrovostí intertextuálně propojena se zásadními cestopisnými díly literatury Grand Tour, jejichž tematika a motivický komplex se prostřednictvím příběhu italské pouti stává její nerealizovanou součástí. K dílům, na něž *Toskána* navazuje, náleží například Polákova *Cesta do Itálie*, *Deník na cestě do Itálie* Karla Hynka Máchy, básnické sbírky *Rok na jihu* od Jaroslava Vrchlického a *Itálie* napsaná Josefem Horou, *Sentimentální cesta přes Francii a Itálii* Laurence Sterna, Byronova *Childe Haroldova pouť* a především Goethova *Italská cesta*, která je řazena k cestopisným dílům, ale je „považovaná [...] spíše za duchovní autobiografii“ (Mocná, Peterka 2004: 77), jelikož pro Goetha oplývala jeho cesta do Itálie významem sebepoznání a znamenala pro něj hledání harmonického postoje k životu. Taktéž *Toskána* obsahuje tento existenciální rozměr sebehledání, který je realizován rozvinutím syžetu pouti do Itálie. *Toskána* znaky cestopisných děl literatury Grand Tour naplňuje, ovšem v jistém ohledu je i jejich popřením. V této

²¹⁴ Červenka uvádí další dva obdobné příklady propojení paradigmatické a intertextuální dimenze díla. Pokud se, podle jeho přesvědčení, v díle uplatňuje žánr, například villonská balada, který skrývá ve svém označení jméno spisovatele. Dílo, které tento strofický útvar využívá, navazuje intertextuální vztah též k tvorbě daného autora François Villona: „Řada veršových a strofických útvarů, které jsou součástí systému rytmických prostředků, uchovává ve svém pojmenování jména svých tvůrců (alkajská strofa, villonská balada). Tyto útvary tedy fungují i jako odkaz k významným svým užitím, k individuálním básnickým výtvorům.“ (Červenka 1996: 36). Podobně autoři, kteří v názvu svého díla použijí jiné žánrové označení, například tragédie, zřejmě vytvářejí odkaz ke všem dosavadním dílům řazeným k tomuto žánru: „Lze vskutku nepadno rozeznat, zda explicitní nebo implicitní narážky na tragédii v dílech naturalistů (*Americká tragédie*) platí dramátům Aischyllovým a Sofoklovým, nebo abstraktní systémové kategorii, jednomu z žánrů evropské literárně dramatické kultury.“ (Červenka 1996: 36-37).

skladbě působí topos smrti v Benátkách či v Itálii, ale autor nenechává hlavní postavu zemřít na italském území, nýbrž mimo Itálii, v rakouském Salzburku. Toto úmrtí básníka v Salzburku čili Mozartsburku znázorňuje překonání tradičního toposu literatury Grand Tour. Postava básníka se navíc vůči Itálii po odjezdu z Pisy zřetelně vymezuje, když odmítá hodnoty reprezentované italskými městy, které přispívají k celkovému charakteru evropské kultury, vůči níž pocituje básník opovržení: „co mu byla Evropa, / která hraje vrhcáby s ostatky svatých!...“ (Holan 1963: 232). V *Toskáně* vykonaná italská pouť nepřináší básníkovi harmonizaci jeho postoje ke světu, ani během této cesty neumírá, jako se tomu děje ve *Smrti v Benátkách* od Thomase Manna nebo v románu Julia Zeyera *Jan Maria Plojhar*. Autor odnímá v *Toskáně* italské cestě její osudovost a významnost. Bylo však nutné, aby se k ní navrátil, poněvadž bez tohoto návratu by nemohl provést bilanci své dosavadní tvorby. Struktura cestopisného žánru umožnila básníkovi nejen zpřítomnit vzpomínky na vykonanou zahraniční cestu, nýbrž také dospět k reflexi vývoje své poezie. V *Toskáně* dochází k návratu ke zkušenosti italské cesty, jejíž význam je autorským subjektem přehodnocován.

Holanův zamýšlený poslední testament pojmenovaný *Toskána* odpovídá básnickému cestopisu, v němž je syžetem cesty oproti předchozím autorovým lyrickoepickým dílům posílena epičnost. *Toskánu* je možné považovat za typ cestopisu reálného, protože prokazatelně souvisí s italskou poutí, kterou sám autor prožil a jež je inspiračním zdrojem básně, ovšem spíše inklinuje k rysům cestopisu imaginárního, jelikož vypráví o fiktivním návratu na italské území, který je možno považovat nejen za cestu prostorem, ale též za pouť do minulosti. Gertraude Zand zastává názor, že neexistují jen tradiční cestopisy, kupříkladu z období renesance, v nichž je primární putování prostorem do exotických končin, ale že vznikají též cestopisná díla, pro něž je podstatný návrat do minulosti. Za taková díla pokládá Zand cestopisnou tvorbu Jáchyma Topola, v níž se autor soustřeďuje na Východ Evropy. „Nejde přitom o cesty v konvenčním smyslu, tedy inspirované touhou poznat cizí země a kultury, navštívit turistické atrakce nebo si přivést domů exotické zážitky. U Topola se jedná o něco zcela jiného, nejde o cestu prostorem, ale o cestu časem do minulosti; Topol hledá na Východě evropskou historii a mytologii.“ (Zand 2015: 303). Zand se domnívá, že Topol se ve svých cestopisných textech nezabývá odkrýváním rysů krajiny východní Evropy, ale že se zaměřuje na

otisky dějin na tomto území: „Zatímco však bylo v meziválečném období žádoucí odkrývat Východ jako krajinu, vyražejí Topolovi cestovatelé, aby v této krajině hledali stopy historie, zapsané zde nebývalou měrou.“ (Zand 2015: 305). Těž v *Toskáně* se odvíjí cesta do prostoru zahraniční země proto, aby byla zmapována minulost, ovšem autor se nezabývá historií lidstva, ale vývojem své tvorby. Italská cesta v *Toskáně* získává význam duchovní pouti Holanovým dílem.

5.4 Srovnání subjektů *Noci s Hamletem* a *Toskány*

5.4.1 Hamlet v Itálii – vazba mezi tématem viny a reflexí italské cesty

Předtím, než Holan vytvořil postavu poutníka absolvujícího v *Toskáně* italskou pouť dle znění reálného itineráře, umístil do Itálie v *Noci s Hamletem* nejprve Hamleta, který se pohybuje ve Veroně, již básník nenavštívil, a ve Volteře, která se stala pro blízkou propast důležitou stanicí, o níž autor ve své poezii opakovaně psal. Obě tato italská města jsou v básnické skladbě předcházející *Toskáně* spojena s postavou Julie, kterou Hamlet zavraždil. Poprvé uviděl panenskou Julii v krajině u Volterry, ve Veroně ji nachází znásilněnou a uškrtní ji. Celý tragický Hamletův milostný příběh je situován na území Itálie. Hamletův italský pobyt však není rozveden v syžetu cesty, nýbrž je součástí vzpomínek na provinění vůči Julii, o němž vypráví svému hostiteli. Ovšem i verše obsahující motiv Verony a Volterry přibližují tuto rozsáhlou skladbu k literatuře Grand Tour, ačkoli nikoli k jejím dílům zaměřeným cestopisně.

Geneze básnickovy potřeby navrátit se v některém ze svých děl k námětu celé trasy, kterou v Itálii procestoval, a celistvě ji uchopit, počíná v *Noci s Hamletem*. Na *Noci s Hamletem* pracoval Holan především mezi léty 1949 až 1956, *Toskánu* začíná psát téhož roku, kdy své neuspořádané náčrty k *Noci s Hamletem* považoval za uzavřené. Justl vyslovil názor, že většina *Toskány* byla hotová již mezi léty 1956–1957. Byl přesvědčen, že roku 1963, kdy byla vydána v souboru *Příběhy*, provedl v tomto díle pouze poslední úpravy. Dokončení *Noci s Hamletem* se odehrálo v době, kdy Holan ještě do veršů *Toskány* zasahoval, poněvadž definitivní verzi tohoto dialogu se Shakespearovou postavou vytvářel za Justlovy asistence až roku 1962. Vazby mezi těmito básnickými skladbami by vznikaly už jen proto, že v Holanově tvorbě následují po sobě, ale ještě více jejich tematika, motivika a obraznost prorostly, když na počátku šedesátých let v básnickově myslí koexistovaly jako dvě nedokončená díla. *Toskána* je básnickou skladbou, která navazuje na *Noc s Hamletem*. Vychází z etických a estetických postojů, které jsou v *Noci s Hamletem* vyjádřeny. Ideály a hodnoty Holanovy tvorby, jež jsou v *Noci s Hamletem* popřeny, se v *Toskáně* buď vůbec neobjevují, poněvadž jsou z jeho poetiky vyřazeny, nebo pokračuje jejich vyvracení a narušování, které v *Toskáně* nezvratně vrcholí. V *Toskáně* se ani jednou neobjevuje motiv mateřské lásky,

protože postava matky nadále v Holanově poezii není zdrojem harmonizace. Již v Holanových verších neposkytuje oporu přesahující dějinné vymezení situace, v níž se postavy nachází.²¹⁵ Subjekty Holanových textů se už nezaštiťují ani nevinností dětských postav a i očišťující moc motivu panen je vystavena skepsi. Tyto záruky smíru, souladu a katarze jsou ztracené od chvíle, kdy přístup k nim ztrácí autobiografická postava Hamleta kvůli svému provinění vůči Julii. *Noc s Hamletem* je dílem, které pojednává o tématu podílu na rozvoji zla v dějinách dvacátého století, jemuž měla Holanova poezie čelit, k němuž ale některá díla svými verši přispěla.

Juliina neposkvrněná panenská krása v *Noci s Hamletem* zastupuje transcendentní platónskou idealitu, která se v souladu s Platónovou filosofií projevuje v plynutí času ztvárněného hmotného světa. Krásné panny v předcházející Holanově tvorbě, zejména ve třicátých letech a v první polovině čtyřicátých let, představují zosobnění harmonie, o niž usilovali meziváleční básníci moderny. Juliino znásilnění, kterého se v básni dopustil anonymní muž, je však výrazem poskvrnění konceptu harmonie a neoplatónské snahy o transcendenci jak druhou světovou válkou, tak násilím páchaným komunistickou stranou ve východním bloku. Sen o souladu představitelé komunistické strany využili pro rozšíření své politické moci. Básník se dopustil pošpinění své poezie, když těmto

²¹⁵ Ve všech předchozích dílech zajišťuje matka svou láskou poslední synovo útočiště za jakýchkoli okolností: „Je to nalezení jediné jistoty mimo hranice času a prostoru. S odchodem matky zbývá už jen čekání na smrt...“ (Justl 2010: 77). Příčinou absence motivů mateřské lásky v Holanově poezii následující po *Noci s Hamletem* může být rovněž básníková reakce na smrt matky Marie Holanové, která zesnula 3. června roku 1960, v době, kdy měl Holan rozpracovanou jak *Noc s Hamletem*, tak *Toskánu*. Je velmi pravděpodobné, že verše o matce v *Noci s Hamletem* byly napsány či přeformulovány až po smrti Holanovy matky. Roku 1962 Holan Justlovi v rozhovoru sdělil: „Z Prahy jsem v posledních letech odjížděl jen málo. Dokud žila maminka, býval jsem s ní ve Všenorech – napsal jsem tam řadu básní, několik básnických příběhů je také odtamtud. Ještě k mé práci. Dokončuji právě větší poému, začal jsem na ní pracovat před mnoha léty. Jmenuje se *Noc s Hamletem* [...] Před dokončením je také větší skladba, která se jmenuje *Toskána*. A pokračuji také ve sbírkách lyriky, prozatím nazvaných *Bolest a Nokturnál*...“ (Justl 2010: 21). Matčino úmrtí vystavilo zřejmě autora existenciálním úvahám spojeným s výčitkami svědomí kvůli tomu, jak k matce za jejího života přistupoval. Tento pocit viny se obráží už ve sbírce *Bolest* a v *Noci s Hamletem* se připojuje k výčitkám za stav soudobého světa, o kterých hovoří v této básni postava básníka. Tato postava v závěru básně vyčítá Hamletovi, že svou pozornost nevěnoval matčině bezpodmínečné lásce a jejím stárnoucím rukám, ale namísto toho se zabýval politikou, v níž se dopustil omylů. Výčitky svědomí za zlo přítomné ve světě jsou v *Noci s Hamletem* spojeny se studem před matčinou dobrotou a obětavostí. Postava básníka se v závěru *Noci s Hamletem* prostřednictvím dialogu s Hamletem vzdává nároku na matčino ochranné působení, protože nabývá pocitu, že si je pro svá provinění nezaslouží.

propagandistickým vlivům podlehl, jelikož ve třicátých letech zasvětil svou tvorbu hledání duchovního přesahu a souladu, a přitom na čas jeho básně sloužily manipulaci a ateistickému materialismu.

Personifikací tohoto poskvrnění dějin i Holanovy poezie je ještě před vytvořením postavy Julie krásná Dorota Závětová ze skladby *Zuzana v lázni*, která se také stala v době dospívání obětí znásilnění. Dořin život je symbolem poskvrněné ideality, poněvadž ji vypravěč poznává jako zdeformovanou, ošklivou a zahořklou stařenu, ovšem na rozdíl od Julie stále existuje. I svým negativním bytím upomíná na sebe samu v době panenského mládí, která předcházela jejímu znásilnění. Julii, ve chvíli, kdy o ní Hamlet hovoří, již nepřísluší ani náznak existence, jelikož jí byla zavražděna. Veškeré pozitivní aspekty, jež se k ní pojily, patří uzavřené minulosti jejího života, na něž Hamlet vzpomíná. Tato ženská postava se stává zosobněním zavražděného ideálu Holanových uměleckých záměrů a symbolem zničené moderny.²¹⁶ Po Juliině smrti již idealita v Holanově poezii nemohla být znovu oživena. Sémantika *Toskány* je utvářena i těmito ideovými výslednicemi *Noci s Hamletem*. *Toskána* je dílem, v němž autor sumarizuje celou svou tvůrčí pouť a zkoumá, jaké významy nabyly předchozí umělecké fáze

²¹⁶ Osudu Doroty a Julie odpovídá také příběh Lucie z *Ódy na radost*. V této Holanově básnické skladbě panenská dívka, jež vyniká krásou svého vzezření a čistotou duše, uhoří při požáru. Konec jejího života lze vyložit jako střet harmonie a duchovních hodnot s násilím, kterým se vyznačují dějiny. Platónské světlo ideje dobra, k němuž je v básni poukazováno etymologií jména Lucie, je sežehnuto ohněm, který může znázorňovat neočekávané dějinné zvraty, jež deformují lidské životy. Jména Julie a Lucie mají takřka totožný etymologický význam. Základem obou jmen jsou latinská slova. Jméno Lucie představuje ženskou variantu mužského jména Lucius, které je odvozeno od latinského slova *lux* znamenajícího světlo a znamená „světlý, zářící“ (Knappová 2017: 480). Křestní jméno Julie vzniklo odvozením od mužského jména, jímž je Julius, které má více významů. Jeden z nich je stejně jako v případě Lucie možno vyjádřit přídavným jménem zářící. „Jeho původní význam je nejasný, vykládá se někdy jako ‚vlasatý, zářící, mladý‘, popř. ‚božský‘ (z Jovilius) aj.“ (Knappová 2017: 454). I jméno Doroty bylo básníkem zvoleno pro svou kladnost, která je v jejím životním příběhu popřena. Dorota je jméno původem z řeckého jazyka a „znamená ‚boží dar‘“ (Knappová 2017: 402). Holan s etymologií jmen svých postav pracoval. Význam jména Julie mohl být jedním z důvodů, proč ze Shakespearových dramát do své básně převzal právě tuto postavu. Etymologie jména postavy Ofélie, která k Hamletovi patří, ale v *Noci s Hamletem* je pouze zmíněna, by záměrům básníka plně nevyhovovala. Ofélie „znamená ‚pomoc (v nouzi), pomáhající““ (Knappová 2017: 515). V *Ódě na radost* je smrtí vyvráceno to, co oplývá zářivostí krásy a dobra, v básni *Zuzana v lázni* je znásilněním znesvěcen boží dar skrývající se v těle a duši mladé dívky a v *Noci s Hamletem* je znásilněno a zabito to, co bylo božské, mladé a zářící. Všechny uvedené pozitivní hodnoty byly potenciálně přítomny v Holanově poezii, formované neoplatónskou filosofií a autorovým vztahováním se ke křesťanskému Bohu před příchodem druhé světové války a před adorováním Sovětského svazu v jeho politicky angažované tvorbě. Recepte historických proměn možnosti rané fáze jeho tvorby rozvrátila.

v průběhu dějin. Poté, co je v *Noci s Hamletem* formulována vina za rozšíření negativity ve světě, Holan z tvůrčí pozice básníka přelomu padesátých a šedesátých let nahlíží na minulé estetická období své poezie a zjišťuje, čím se od sebe liší raná a nynější fáze jeho umělecké činnosti. Přehodnocuje své postoje formované a determinované dějinami, jelikož v tomto srovnání rozkrývá významy, kterých si ve třicátých a čtyřicátých letech nebyl vědom.

Justl vyslovil názor, že Holanovo básnické založení a směřování nebylo v souladu s dějinným vývojem střední Evropy. Domníval se, že autenticita Holanova básnického typu neustále narážela na rozpor s dějinami, v nichž se jako tvůrce ocitl. Justl je přesvědčen o tom, že právě proto se v Holanově poezii historické převraty 20. století odrážejí. Střet a boj s historickými okolnostmi, jež deformovaly jak básníkův osobní život, tak jeho poezii, přispěl k výjimečnosti a originalitě Holanovy tvorby: „Holanova jedinečnost je však nejen v tom, jak po této cestě klopýtal, čím si ji vyvzdoroval, že jí obětoval život, ale především v tom, že se tak dělo ve středu Evropy v čase, který téměř po celý autorův tvůrčí život byl v opozici k jeho typu básníka. A pak je tu ještě něco: Holan je básník, do jehož verše se utekla filozofie doby.“ (Justl 2010: 137). Justl považuje Holanovu poezii za svědectví, v kterém jsou zaznamenány hlubinné významy dějinných proměn: „Věřím, že přijde čas, kdy se pozná, že Vladimír Holan vydal svým dílem svědectví, které odkrývá spodní vody jedné etapy lidských dějin, času, kdy člověka bylo znovu nutno hájit před odosobněnou mocí, již chyběl rozměr lidství.“ (Justl 2010: 137).

5.4.2 Pokračování polemiky s neoplatonismem a neoklasicismem

Platónský koncept Holanovy tvorby zažehnutý prožitou italskou cestou, který odpovídal eticko-estetickým cílům moderny, byl zasažen vpádem dějin ve druhé polovině třicátých let, harmonizační úsilí bylo poté obnoveno po skončení druhé světové války, kdy autor přijal teze komunistické ideologie, jež jeho původní umělecké záměry připomínaly. Holan v *Noci s Hamletem* odsuzuje svou tvorbu, v níž zničil své ideály neuvědomělou podporou zla. V Holanově poezii vystává dávná zkušenost italské cesty společně s tématem viny, a to ještě před napsáním *Toskány*. Poutí do Itálie v mládí zamýšlel básník očistit svou duši od hříchů a přijmout odpuštění v podobě katolického vyznání a od této výpravy se odvíjí jeho

harmonizátorské umělecké postupy první poloviny třicátých let. Básníka nepřiměl k zájmu o absolvovanou italskou pouť a o konfrontaci současné a minulé tvorby výhradně jeho špatný zdravotní stav hrozící smrtí, nýbrž neustávající vyrovnávání se s pocitem viny, jež vrcholu své artikulace dosáhlo v *Noci s Hamletem* a v paralelně vznikající lyrické sbírce *Bolest*. Témata odpovědnosti tvůrce a jeho viny se v *Noci s Hamletem* i v *Bolesti* prolínají s reflexí italské pouti. Básníková potřeba navracet se v poezii do Itálie má svůj původ v prohlubujícím se vědomí vlastní viny, která je od jeho veršů neoddělitelná, a s neustávajícím přehodnocováním vlivu neoplatónské filosofie a neoklasicismu na jeho tvorbu, jež začalo v důsledku působení dějinné situace už na počátku druhé poloviny třicátých let.

Vyvstávání tématu italské pouti z prožitku viny a výčitek svědomí dokládá báseň *V tobě* ze sbírky *Bolest*. V jejích verších lyrický subjekt hovoří o neodvolatelnosti odpovědnosti za vlastní provinění, která jej přivádí k dávné touze po odpuštění a katarzi, jež úplně nevyhasla, ale stále vznáší svůj nárok na realizaci, jelikož se jich lyrickému subjektu v minulosti nepodařilo dosáhnout: „Bez výmluvy, a tedy nevýmluvné / je toto: / že nelze pozorovat svoje hříchy / jako Galileo skvrny na slunci. / Také cesta do Damašku je v tobě...“ (Holan 2000b: 230). Ve verších této básně je konstatována vina, již nelze nezodpovědně pozorovat z dálky, ale která vybízí k tomu, aby se za ni mluvčí kál. Motivem cesty do Damašku odkazuje autor ke své korespondenci s Josefem Florianem, v níž tímto označením obrazně pojmenovával svou plánovanou pouť do Itálie, která měla být cestou pokání a v jejímž průběhu hodlal básník dosáhnout odpuštění a křesťanské spásy. Konverzi ke katolictví považoval mladý autor za prostředek k dosažení uměleckého zasvěcení. Původně Holan nazýval Damaškem, tedy místem, kde dokáže přijmout Kristovo učení a započít tímto způsobem novou fázi tvorby, Řím, který však do svého cestovního itineráře nezařadil, jelikož pro své esteticko-etické a zároveň religiózní cíle upřednostnil očekávání spjatá s Benátkami a toskánskými městy. Verš „Také cesta do Damašku je v tobě...“ (Holan 2000b: 230) vyjadřuje, že původní motivace k vykonání italské cesty zůstávají v básníkovi stále živé, protože nebyly naplněny a zůstaly proto nevyčerpány. Z tohoto uvědomění se roku 1956 začne rodit cestopisný syžet *Toskány*, v níž se autor věnuje fiktivnímu návratu do Itálie.

Jiná báseň ze sbírky *Bolest* nazvaná *Non cum Platone* potvrzuje, že ani v padesátých letech nepřestává Holan vnímat téma krásy na pozadí Platónovy teorie světa idejí a že není ukončen proces jeho vymezování se vůči uplatnění neoplatonismu ve vlastní tvorbě. Veškeré verše o kráse, které jsou obsaženy v *Noci s Hamletem* i v *Toskáně*,²¹⁷ je třeba interpretovat v souvislosti s popřením platónských východisek Holanovy rané lyriky. Latinský název této básně *Non cum Platone* znamená v překladu do češtiny *Nikoli s Platónem*. S nejvyšší pravděpodobností odkazuje tato nedokončená věta k latinskému rčení Marca Tullia Cicerona, jímž tento starověký římský řečník vyjádřil, že se raději bude mýlit s Platónem, než aby přijal pravdu skupiny myslitelů, s níž nesouhlasí.²¹⁸ Holan ovšem svým názvem básně, polemizujícím s Ciceronovým výrokiem, vyjadřuje, že omyly Platónovy filosofie odmítá respektovat. Tématem básně *Non cum Platone* je ambivalentnost, pomíjivost, konečnost a destruktivita krásy. Dle Platónových dialogů ovšem nazírání krásy vede pozorovatele k prožitku věčnosti a k pravému poznání ideje dobra: „Její krása ničí mou lásku, / neboť ničením přeludu ničí i skutečnost. // Jeho láska ničí mou krásu, / neboť když jsem dostala masku, chci i oponu. // Tísňivé svítání... Dědina, / ve které snědli všechny kohouty...“ (Holan 2000b: 178). Text je uzavřen obrazem svítání ve vesnici, za něhož se neozývá ani jeden kohout, poněvadž všichni tito poslové naděje byli zabiti a snědzeni. Platónským způsobem pojatá krása pro autora v padesátých letech není zdrojem naděje, ale naopak je v jeho básních spojována s disharmonií a beznadějí, jelikož Platónovo uchopení krásy nazřel autor jako omyl vyvrácený skutečností.

²¹⁷ V *Noci s Hamletem* například Hamlet uvažuje o pomíjivosti Juliiny krásy, která počíná už jen tím, že je krása zahlédnuta: „Žel, už jen spatřena: krása je ztrátou, / ledaže opakuje sebe tak dlouho, / až také láska ztrátou je. –“ (Holan 2004b: 57). V *Toskáně* v poutníkoví vzpomínka na krásu Gordany vzbuzuje myšlenky na žárlivost a na krevní mstu: „Ale ta její krása! Krása rozkrásována / (jak druhdy věřil) na dvě smrtě samotáře. / Ale to množství jejich nezranitelných míst! / Ale jak dovedla sevřít se v ostré úhly / a tvoje žárlivost stavěla z nich pak celé zdi zla! [...] / I sny znají krevní mstu... A že byly pod tebou, / na snech vyspal ses a ráno málo dbals, / že ležíš v krvi... Její krása! / Ale krása zní jenom pod prstem nedotknutelnosti...“ (Holan 1963: 196–197). Citované verše z *Noci s Hamletem* a z *Toskány* spojuje motiv nemožnosti zasadit krásu do pozemského života, jelikož jakékoli vztahování se k ní se stává příčinou jejího zničení.

²¹⁸ Holan názvem básně *Non cum Platone* naráží na Ciceronovy *Tuskulské hovory*, ve kterých tento řečník v latinském jazyce napsal: „Errare, mehercule, malo cum Platone, quam cum istis vera sentire“ (Kuťáková 2018: 132). V překladu do češtiny Ciceronův výrok znamená: „Raději se chci, přísámbůh, s Platónem mýlit než s těmhle sdílet pravdu.“ (Kuťáková 2018: 132). Holan na tuto myšlenku reaguje negací, když názvem své básně sděluje, že on se raději s Platónem mýlit nehodlá.

Rovněž tvůrčí koncept neoklasicismu je i v padesátých letech opětovně odvrhován. V lyrickoepické básni *Útěk do Egypta*, dokončené roku 1955, se vypravěč, který soucítí se stařenkou, jejíž rodina odešla do emigrace, distancuje o toho, co v Holanově poezii prokazatelně působilo: „Já vždycky býval / přítelem dětských nožek neutkvělých, / přítelem dětských nožek capajících, / přítelem dětských nožek k zulíbání, / já s klasicismem nikdy jsem nic neměl – / mne zděsilo, když zpěvačka ta chorá / v opeře římské ztratila hlas, / však ona nestrnula, ona tenkrát / sepjala ruce a hned nato klekla, / nevědouc vůbec, že jen klečíme-li, / životní velikosti nabýváme...“ (Holan 1970: 326–327). Neoklasicistní koncepce tvorby je v těchto verších spojována s přepjatostí, prázdnu pompézností a pýchou, která je protikladem pokory stařenky pozorující šlépěj nepřítomné vnučky. V *Noci s Hamletem*, v níž se autor pokusil o celistvé uchopení rozporů a různorodých nálad přítomných ve sbírce *Bolest*, je ovšem i toto rozhršení založené na opuštění neoklasicismu a na přitakání prosté jsočnosti podrobena kritice. Hamletovy etické postoje, vyjádřené ve verších o jeho soucitu s dětmi a o vědomí výjimečnosti pokorných upracovaných rukou matky, jsou básníkem zpochybněny. Hamlet sice ve svých replikách projevuje ohled k dětem a matce, zamlčuje však svůj podíl na negativních zvratech v dějinách, jímž se vůči hodnotám konkrétního prostého života, jež skutečně vyznává, prohřešil. Úctu k bytí obyčejného jednotlivce nelze uvést do souladu s napomáháním rozvoje teroru, jenž je v *Noci s Hamletem* zastoupen odkazem na dění během Velké francouzské revoluce, již se dle znění veršů této skladby Hamlet zúčastnil.

5.4.3 Hodnocení proměn poetiky v *Noci s Hamletem*

Konfrontace minulé a současné tvorby, jež je podstatná pro verše *Toskány*, se objevuje už v *Noci s Hamletem*. V promluvě Hamleta, následující krátce po jeho přednesu dialogu Orfea s Eurydikou, je metapoetickým způsobem odhalen neustávající rozpor Holanovy poezie. Spor mezi harmonií a disharmonií či negativitou nebo s ním související téma nesouladu mezi duší a tělem jsou v padesátých letech v Holanových verších stále nevyřešenými otázkami, třebaže soulad vázaný na transcendenci v předchozích dílech básník mnohokrát popřel: „, a je to sémě, jež počalo: *zastíněno*, / a je to plod zatrpklý jako pohozená pěst, / a je to těžkomyslnost / zaměňující stupeň se schodištěm tak rychle, / že dojde na propast, /

zatímco někde čeká zhrzená harmonie / jako plačící ozvěna se šátkem mlhy v ruce, /
v ruce, jež neví, zda paměť těla nalezne místo, / na které zapomněl instinkt duše
[...]“ (Holan 2004b: 46). Hamlet v těchto verších hovoří o zastíněném počtetí,
které bylo zmarněno. Vypovídá o zhrzené harmonii, která stále kdesi čeká podobna
ozvěně, jež svým naříkáním neustále připomíná svůj žal způsobený básnickovým
odmítnutím.

Tyto verše odkazují na Holanovu ranou lyriku první poloviny třicátých let,
v níž básník rozvinul neoplatónskou a neoklasicistní metodu, jež se zdála
překlenovat rozpor mezi souladem a nesouladem ve prospěch harmonického postoje
ke světu a kterou vlivem působení dějin odvrhl. Reagují ovšem také na Holanovu
angažovanou poezii nadšeně opěvující Rudou armádu a Sovětský svaz, jelikož
komunistická ideologie v Holanově tvorbě naději na rozvinutí harmonického
hodnocení světa po druhé světové válce oživila. Následovalo ovšem hluboké
zklamání, když básník poznal pravou povahu Sovětského svazu. Holan ve své
tvorbě dvakrát usiloval o harmonickou koncepci, ale v obou případech se jí po
prožitém zklamání vzdal a v rozporu mezi pozitivitou a negativitou byl nucen se ve
svých verších přiklonit k zápornému pólu. Napětí mezi negativním pólem a
harmonizujícím protipólem ale nepřestalo v Holanově poezii působit.

V téže replice se Hamlet k tématu odmítnuté harmonie vrací a představuje ji
jako personifikaci neodbytné ženy, která vyjadřuje básnickovu ustavičně
zmarňovanou touhu po souladu, jež přetrvala přese všechny dějinné proměny a stále
vznáší svůj nárok na realizaci: „ „Ať tedy trvá noc, / ve které zatvrzelá harmonie /
opakuje svůj rytmus tak dlouho, / až jenom osud zpřetrhá to její ženské mžourání /
mžiknutím ničivého démona!“ (Holan 2004b: 50). Harmonie je v těchto verších
chápána jako nerealistický požadavek vzhledem k vnějšímu světu, který s ním
nikdy nebude korespondovat. Do citovaných veršů se promítá autorova zkušenost,
jelikož pokaždé, když se ve své poezii pokoušel dospět k souladnému vnímání
světa, zasáhly svou mocí destruktivní dějiny, které jeho snahu neočekávaným
způsobem přerušily. Hamletovi se zatvrzelost harmonie protíví, poněvadž je
nadějeplným příslibem životního a uměleckého postoje, který je pouze přechodný a
velice rychle se zvrátí v zesílenou marnost. Touha po souladu dle skladby *Noc s
Hamletem* v sobě obsahuje příslib něčeho, co nemůže být naplněno.

Hamletova slova o melancholii, pod jejíž tíhou schodiště nemůže sloužit ke stoupání, nýbrž zrádně zavede kráčejícího do propasti, třebaže je přesvědčen o tom, že stoupá, obsahují intertextuální vazby k Holanově básnické skladbě *Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti* z prvního vydání *Triumfu smrti*. Verše z *Noci s Hamletem* pojednávající o trudnomyslnosti, v nichž se objevuje motiv schodiště a protikladného klesání do propasti, „a je to těžkomyslnost / zaměňující stupeň se schodištěm tak rychle, / že dojde na propast“ jsou variací úseku z básně, kterou Holan publikoval již roku 1930. Mohl tedy do její sémantiky zahrnout svou zkušenost italské pouti z roku 1929. Jestliže na ní pracoval před svým odjezdem do Itálie, lze s jistotou tvrdit, že vznikala v době, kdy Holan svou cestu plánoval: „prst svítiplynu řídil pohyb schodů v tichou hru, / že sestupovaly, když jimi bral se někdo nahoru. / Ta škála byla závratná do benátského zrcadla, / až blahým odrazem se na jich míru k lampě propadla / a kreslí stůl [...]“ (Holan 1988a: 104). V této části Holanovy rané básně sice není přítomen motiv propasti, odpovídá mu ovšem motiv propadu a paradoxního klesání schodů, ačkoli chodec očekává vzestup. V *Noci s Hamletem* je odkrýván básníkův nevyjasněný konflikt mezi souladem a negativitou, který představuje jedno z podstatných témat *Triumfu smrti*.

Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti, jejichž několik veršů je v Holanově vrcholné skladbě variováno, je výrazem nostalgie čtyřiaadvacetiletého muže, který touží navrátit nevinnost svého dospívání a jehož trýzní představa, že není možné znovu oživit uplynulý čas mládí, které bylo spojeno s pozitivním pohledem do budoucna.²¹⁹ Perspektiva lyrického subjektu této skladby *Triumfu smrti* je bytostně melancholická, jelikož mluvčí se obrací pouze k minulosti jako ke ztracené naději a jeho výhledy do budoucího času jsou krajně pesimistické. V *Noci s Hamletem* je za příčinu klesání do propasti, které zabraňuje chodci stoupat do vertikálních výšin, považováno toto melancholické nahlížení na život. Autor se ve své skladbě z vrcholného tvůrčího období kriticky vyjadřuje k této fixaci na ztracený čas a k nepřestávajícím snahám o návrat k minulým zkušenostem, jimiž se vyznačují

²¹⁹ *Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti* je skladbou výsostně autobiografickou: „Dvacetčtyřikrát již jsem viděl siné žezlo hyacintu, / dvacetčtyřikrát sklouzlo jaro v nahý záhyb kmentu, / památky není však, že byl bych něco dal, málo jsem tedy miloval, / z té kruté lásky nic mi nezbylo, čím bych se znovu bál / v plížení žárlivém a bludném k zadušení / v záclonách spouštěných, jež nejistota hanbou zplení, / při hlasu smlčeném, trčícím kol jako zeď hřbitovní [...]“ (Holan 1988a: 109). Pokud básník psal tento text po dovršení svých čtyřiaadvaceti let, pracoval na něm roku 1929.

všechny texty *Triumfu smrti*. Zatímco v této Holanově druhé básnické sbírce je pokládáno za příčinu klesání do propasti mladistvé okouzlení vnějším světem, které jinocha vábí do dálek, čímž se odcizuje své identitě z doby dětství, již chce mladý muž rekonstruovat prostřednictvím aktu vzpomínání, v *Noci s Hamletem* je důvodem neúspěšných pokusů o dosažení duchovního přesahu tíha trudnomyslnosti, která je součástí básníkovy naladění, ale jež je prohlubována též vnějším dějinným děním.

Minulost se pokouší navrátit i mytický pěvec a básník Orfeus, který se vydává do podsvětí za Eurydikou, kde hodlá dokonce přestoupit hranice mezi životem a smrtí. Mocí své poezie se mu podaří přesvědčit podsvětní bohy a v Hamletově dialogu Eurydiku vyvádí na zemský povrch, poněvadž se za ní při výstupu nahoru neohlédne. Hamlet k obsahu milostné rozmluvy mezi Orfeem a Eurydikou, která se odehrává po jejich společném návratu do živého světa, odkazuje motivem odhozeného a zatrpklého plodu, který byl počat při zastínění a jenž představuje paralelu ke zhrzené harmonii: „,a je to sémě, jež počalo: *zastíněno*, / a je to plod zatrpklý jako pohozená pěst“ (Holan 2004b: 46). Tímto motivem naráží Hamlet na Eurydičin těhotenský stav, za něhož zemřela. Nedonošené dítě bylo plodem manželské lásky, jehož zplození bylo zatemněno stínem smrti. Orfeus je po vyvedení Eurydiky z říše smrti přesvědčen, že jeho výprava do podsvětí byla úspěšná a že je čeká manželské štěstí, ovšem v závěru hovoru, kdy se radostné upomínání na život proměňuje na při, protože Orfeus své ženě lhal, mu Eurydika oznámí, že byla při svém umírání těhotná. V tento moment jsou Orfeovy sny o rodinném zázemí rozbity, jelikož toto zjištění jeho výpravu do podsvětí zmarňuje a do jeho manželského vztahu je vnesen nesoulad.

Orfeus převedl zpět do života přes hranici smrti Eurydiku, ale zachránit před smrtí dítě, které zemřelo v těle matky nenarozené, nebylo možné. Ztráta nenarozeného dítěte otrásá Orfeem rovněž proto, že jej nenapadlo předpokládat jeho existenci. Když Eurydiku přivedl zpět do života, byl přesvědčen o tom, že smrti vyrval vše, po čem tesknil. Toto kladné mínění se však zjištěním o ztrátě plodu mění v deziluzi. Smrt triumfuje nad pokusy oživit minulost nejen ve sbírce *Triumf smrti*, ale taktéž i v dialogu Orfea a Eurydiky v *Noci s Hamletem*, ačkoli se mnohým interpretům zdá, že jejich rozhovor je příkladem vzoru ideální manželské

lásky bez rozporů a negativ.²²⁰ Smrt nad výsledky Orfeovy výpravy do podsvětí vítězí, poněvadž si ponechává plod jejich manželské lásky.

V příběhu Orfea a Eurydiky je znázorněno přerušení vývoje Holanovy rané lyriky dějinami, které jsou v textu symbolizovány stínem, jenž je vrhán na početí plodu. Repliky Orfea a Eurydiky je možné vnímat jako součást rozhovoru mezi manželskou dvojicí, ovšem taktéž je lze vykládat alegorickým způsobem, jelikož je do nich zakódována autorova opakovaná snaha navrátit harmonii ztracenou v minulosti a učinit z ní základ své poezie i svého života. Orfeus je v *Noci s Hamletem* autobiografickým ztělesněním básnického tvůrce, který se pokouší oživit ve své poezii harmonii, čistotu a nevinnost přisuzovanou minulosti a Eurydika je personifikací rekonstrukce těchto hodnot v tvorbě. Eurydice Orfeus život vrátil, ovšem obživlá žena není schopna básníkovi poskytnout to, co mu mohla darovat před okamžikem své smrti. Dítě, které za předsmrtného života mohla svému muži porodit, už v jejím posmrtném, druhém životě nikdy nevyroste. Její smrtí ztratilo možnost jakéhokoliv rozvoje.

Tento mrtvý nedonošený plod symbolizuje v básni podstatu harmonie, veškeré její potence, které se z Holanovy tvorby nenávratně vytratily, když začal básník reflektovat záporné dění blížící se druhé světové války a taktéž, když byl historií oklamán a uvěřil v komunistickou ideologii, v níž soulad znovu na přechodnou dobu našel. Tak jako Eurydika zemřela ještě před tím, než mohla zrodit nové dítě, nebylo Holanovi umožněno v dějinné situaci třicátých let plně rozvinout možnosti, které tušil ve svém neoplatónském směřování za harmonizujícím konceptem. Autor se sice může pokoušet, stejně jako Orfeus, rekonstruovat minulost, ovšem již se nedozví, jak by se jeho poezie vyvíjela, kdyby dějinné podmínky byly odlišné.

²²⁰ Dle Hamletových slov budí v lidech Orfeova záchrana Eurydiky z podsvětí úžas blížící se strachu, protože se jejich vzájemná láska tímto činem povznáší nad běžné mezilidské vztahy podléhající zániku. Lidé se obávají Orfeovy silné lásky, obdobně jako se bojí odpovědnosti za vlastní svobodu: „, strach ze svobody a strach z básníka, / který vyvedl právě Eurydiku z podsvětí. / Neboť Orfeus, odváděje ji, *neohlédl se* / a přivedl ji tedy zase na *tento* svět.“ (Holan 2004b: 36). Bezradnost, kterou Orfeus prožívá, když zjišťuje, že Eurydika zemřela těhotná, a spor, který tomuto zjištění v jejich dialogu předchází, však opět tuto dvojici navrací mezi obyčejné omylné páry, jejichž láska je pošramocená nedorozuměními. Lidé, o nichž hovoří Hamlet, reagují na tyto změny tím, že již necítí vůči Orfeovi pobožnou úctu odpovídající strachu. Orfeus se snaží svou Eurydiku utěšit a odčinit svou nepozornost, ovšem je si vědom toho, že vše, co říká, je nedostačující a že to jejich vztah nezachrání před odcizením: „, ORFEUS: Pojď, drahá!... Ne!... Ponesu tě / a budu tě líbat... Budu tě líbat a hýčkat, / ponesu tě, ponesu tě, ponesu tě a budu tě líbat a hýčkat... / [...] Ale básní[k] neví jak dál – / a lidé se přestali bát...“ (Holan 2004b: 43).

Motiv nenarozených dětí je příznačný pro Holanovu poezii psanou ve čtyřicátých letech za nacistické okupace. Je možné jej nalézt v příběhu *Cesta mraku* a rovněž v několika básních sbírky *Na postupu*, v jejichž verších vyjádřil autor názor, že pouze nenarozeným dětem přísluší věčné mládí a pouze ony se nacházejí mimo dosah smrti. Příčinou tohoto extrémně pesimistického pohledu na lidský život byly přítomné válečné hrůzy. Pro básníka se vymykaly smrti pouze nezrozené děti, poněvadž nebyly vystaveny destruktivním dějinným okolnostem. Příběh Orfea a Eurydiky a jejich počatého dítěte, které se ztratilo ve smrti své matky, naznačuje, že třebaže zlo historie zřejmě zárodek harmonie přímo nezdeformovalo, stejně jako smrt vytvořilo nepřekonatelnou bariéru mezi jeho původností a básníkem. Soulad, který existoval v minulosti pouze ve svém zárodku a k němuž se Holan pokoušel přiblížit v lyrice třicátých let, se stal básníkovi nepřístupným.²²¹ Orfeovu a Eurydicinu narozenou dceru Julii, které byl v době matčiny smrti zhruba jeden rok, zavraždil v době jejího dospívání Hamlet, jenž v básni představuje stínovou postavu, do níž je projektována básníkova vina. Julie byla ztělesněním platónského ideálu věčné krásy a čistoty, k němuž se Holan začal vztahovat, když se snažil obrodit původní harmoničnost nevinného dětství. Tohoto ideálu se autor vědomě zřekl po druhé světové válce, když uvěřil, že komunistická ideologie uplatňovaná v Sovětském svazu představuje záruku míru a sociální rovnosti ve světě, čímž ovšem nepodpořil společenský soulad, nýbrž sociální rozkol.

Téma návratu do dětství a dospívání v *Triumfu smrti*, cesta básníka do kraje mládí v *Prvním testamentu*, Orfeova výprava do podsvětí za Eurydikou v *Noci*

²²¹ Roku 1940 napsal Holan esej o poezii Karla Hynka Máchy nazvanou *O K. H. Máchovi*, která byla publikována až v roce 1965. V závěru této eseje vytváří Holan podobenství o milostném svazku básníka se smrtí, z něhož vzejde dítě nazvané „nesmrt“, které bude po věčnost chránit Máchovu tvorbu. Prostřednictvím této alegorie vyjadřuje Holan své přesvědčení o nadčasovosti Máchových veršů: „Pokud se Máchova díla týče: smrt, která by byla samadruhá s básníkem, donosila a porodila by *nesmrt*, která chrání jeho dílo, v němž poznáváme své strasti a bědy *vysloveny* a *vykoupeny*, a tedy jaksi *pomáhající*. A nestalo se tak? Ale to už bychom hovořili o tom, co zde Mácha zanechal, kdežto zatím našim úkolem bylo všimnouti si pouze *atmosféry*, kterou obklopil on – jako vidoucí, jako génus.“ (Holan 1988a: 355). Básník se dle Holanova názoru potýká s nicotou a se smrtí, přičemž z tohoto střetu s prázdňem a konečností vzchází nové jsoucní, kterým jsou existenciální verše s věčnou platností. Obraz tvůrce, který počne dítě se smrtí, je rozvinut též v dialogu mezi Orfeem a Eurydikou. V jistém ohledu lze tvrdit, že Orfeus očekával dítě se smrtí, jelikož Eurydika zemřela těhotná. Pokud byl Holan otevřen přisoudit Máchovu dílu věčné trvání, když vyslovil názor, že tomuto romantickému básníkovi smrt porodila ochránce jeho veršů, z příběhu antické manželské dvojice z *Noci s Hamletem*, vyplývá, že o nadčasovosti a nepomíjivosti vlastního díla pochyboval, poněvadž Orfeovi Eurydika dítě neprodila, třebaže byla navracena životu.

s *Hamletem* a fiktivní návrat do Itálie v *Toskáně* si vzájemně odpovídají svým účelem. Tyto vzpomínkové poutě do minulosti jsou motivovány autorovou snahou zmapovat možnosti nalezení harmonie a je v nich znázorněn postoj autorského subjektu k možnostem souladu v poezii. Tyto návraty se v průběhu vývoje Holanovy tvorby v každém dalším textu na sebe vrství a každý neúspěšný pokus vrůstá do pokusu dalšího. Jestliže v básnické sbírce *Triumf smrti*, publikované roku 1930, není naděje na dosažení souladu ještě popřena, do dalších verzí tohoto Holanova díla z roku 1936 a 1948 zasahuje vývoj dějin, který cestu za harmonií a transcendencí v poezii básníkovi uzavírá, což způsobuje zejména v poslední verzi *Triumfu smrti*, v níž už autor reaguje také na vlastní pochybení z poválečných let, radikální zamítnutí neoplatonismu. Ve vrcholných Holanových dílech *Noc s Hamletem* a *Toskána*, jejichž geneze je datovaná do let padesátých, se ovšem tyto pokusy o zpětný pohyb k harmonii přesto opakují.

Po roce 1948 se Holan vzdal přepracovávání básnické sbírky *Triumf smrti*, jejíž znění bylo dvakrát uváděno do souladu s proměnami poetiky jeho díla. Textové změny této rané sbírky představují kromě zprávy o jednotlivých tvůrčích fázích, zároveň existenciální záznam postupu autorova úsilí o katarzi. Potřeba reflektovat ve svých textech vývoj vlastní poezie a její poměr k harmonii a transcendenci ovšem ani po završení zásahů do *Triumfu smrti* nezanikla. Holan dokončil úpravy *Triumfu smrti* v roce 1948, již roku 1949 začíná psát *Noc s Hamletem*, v níž hodnotí předchozích minimálně devatenáct let své tvůrčí činnosti. V *Noci s Hamletem* je prostřednictvím dialogu Orfea a Eurydiky a erotického tragického Hamletova příběhu vysloveno téma odpovědnosti za negativní stav světa, která destruuje a potlačuje v Holanově poezii stále živoucí požadavek harmonizace. V *Toskáně* se autor tematizováním prožité italské cesty navrácí do raného tvůrčího období, kdy byl vydán *Triumf smrti* a lyrické sbírky *Vanutí* a *Oblouk*, a nechává doznít tendenci k harmonizaci a touhu po katarzi v konfrontaci současné a minulé tvorby. Metapoetickou funkci, kterou v Holanově tvorbě do roku 1948 zastávaly zejména verze *Triumf smrti*, přejímá v padesátých letech *Noc s Hamletem* a reflexe změn v poetice je realizována především v *Toskáně*. V poslední verzi *Triumfu smrti* je v dialogu s prvním vydáním tohoto díla konstatováno, že snaha o katarzi byla neúspěšná. *Noc s Hamletem* a *Toskána* prostřednictvím alegorie odhalují, z jakého důvodu tento záměr nebyl naplněn, a souběžně s touto analýzou v obrazech a

metaforách se v těchto dílech, v Orfeově sestupu do podsvětí a v poutníkově výpravě do Itálie, odvíjí opakování cesty za harmonií, při níž se autor pokouší nalézt to, co se při předchozích pokusech objevit nepodařilo. V *Noci s Hamletem* je stvrzeno, že duchovní přesah, který měl zaručovat katarzi a kladné chápání života, je definitivně ztracen. V *Toskáně* se básník s tímto zjištěním vyrovnává a vystavuje jeho působení veškerou dosavadní tvorbu.

5.4.4 Paralela mezi postavou Hamleta a poutníkem z Toskány

V příběhu putujícího básníka z *Toskány* odhaluje Pelán odraz Hamletovy milostné tragédie i Orfeovy cesty přes hranice smrti za Eurydikou. Domnívá se, že paralelu lze nalézt zejména mezi Orfeem a poutníkem, poněvadž Orfeus stejně jako poutník podniká cestu za svou láskou a obě tyto výpravy souvisejí se smrtí. Pelán zdůrazňuje, že v *Toskáně* se tato epická linie *Noci s Hamletem* zrcadlí obráceně. Zatímco dialogu Orfea a Eurydiky předchází výprava mytického pěvce za mrtvou Eurydikou, kterou navrácí životu, poutník na počátku italského putování vyjíždí do Benátek za živou Gordanou, kterou na konci vyprávění považuje za ztělesnění smrti: „V epické kostře *Toskány* rezonuje jak příběh Hamletův, tak příběh Orfeův. Znovu je tu vyprávěno (v reminiscencích protagonisty) drama nenaplněné vášně s jejími průvodními jevy, žárlivostí, sexuální touhou, nenávisť; a tento příběh, zasazený znovu do italských dekorací, je do jisté míry replikou příběhu Hamletova. Zdá se však, že podstatnější paralelu zakládá příběh Orfeův a Eurydičin. Eurydika je na počátku dialogizovaného vyprávění mrtvá, je smrt sama [...] a Orfeus ji prostřednictvím společných vzpomínek – na pronesená slova, sdílené věci, na dítě – navrácí životu. Epický pohyb *Toskány* je zrcadlově obrácený: její protagonista marně pronásleduje, vzpomíná na dramatické peripetie někdejšího vztahu, nenaplněnou lásku, když se s ní však setkává, Gordana už není figurou života, ale smrti.“ (Pelán 2007: 486). Nelze říci, která z analogií předložených Pelánem, zda ta mezi poutníkem a Hamletem či mezi putujícím básníkem a Orfeem, je platnější. Obě paralely jsou stejně opodstatněné, neboť Orfeus je ve fikčním světě *Noci s Hamletem* Hamletovou projekcí, třebaže je zároveň v určitém ohledu jeho protipólem, jelikož Orfeus vrátil své milované ženě život, kdežto Hamlet jej Julii vzal. Jak Orfeus, tak Hamlet jsou postavami, do jejichž příběhů proniká téma viny. Shakespearův Hamlet je první postavou, jejímž prostřednictvím se básník navrácí

s letitým odstupem k explicitnímu uchopení tématu cesty do Itálie. Poté, co je do Itálie vyslán Hamlet, píše autor v *Toskáně* o italské pouti básníka.

Paralela mezi Hamletem a poutníkem z *Toskány* nevyplývá pouze z obsahu toho, co tyto dvě postavy ve svých příbězích prožívají. Základem jejich podobnosti je stejná pozice, kterou zauímají ve struktuře děl, v nichž vystupují. Hamlet i putující básník jsou postavami pozorovanými a souzenými výše postaveným mluvčím, který skrze jejich posuzování hodnotí sebe samého. V obou dílech je realizována distanční funkce vypravěče vůči sobě samému. Obě jmenované mužské postavy vznikají, protože se jiný subjekt prostřednictvím odcizujícího odstupu rozdojuje. V *Noci s Hamletem* odpovídá postava Hamleta dvojníkovi postavy básníka, jemuž je přisuzována vina, kterou od sebe odvrhuje. V *Toskáně* vyprávěcí subjekt cíleně zachovává odstup od autobiografických cestopisných faktů, jejichž nositelem se stává poutník znázorňující svým pohybem po Itálii vývoj tvorby autorského subjektu. Předmětem hodnocení se prostřednictvím dvojnické postavy Hamleta stává především provinění autorského subjektu spjaté s jeho dílem. Následně jsou v *Toskáně*, v osobě poutníka představujícího komplexitu Holanova díla, kritizovány předchozí tvůrčí fáze Holanova díla. Distanční funkce vypravěče umožňuje autorskému subjektu v obou textech dospět k sebereflexi, na jejímž podkladě je v *Noci s Hamletem* odsouzeno autorovo vlastní provinění a v *Toskáně* jsou odmítnuta předchozí tvůrčí období jeho tvorby.

5.4.5 Vypravěčský subjekt v *Noci s Hamletem* a v *Toskáně*

V *Noci s Hamletem* je zastoupen vypravěč v Ich-formě, který je současně jednou z postav vyprávěného příběhu, jelikož se s Hamletem setkává a rozmlouvá s ním. Pro tuto básnickou skladbu je příznačné, že v některých úsecích slok opakovaně osciluje vypravěčská forma mezi Ich-formou a Er-formou. Tyto verše, v nichž je první osoba jednotného čísla nahrazena třetí osobou singuláru, však plní v díle funkci scénických poznámek a jejich přítomnost poukazuje k tomu, že literárně druhová báze *Noci s Hamletem* je především dramatická. Kritický odstup vypravěčského subjektu v Ich-formě od hlavní postavy je v této básni vyjádřen celkovým dramatickým napětím v jeho dialogu s Hamletem a v konkrétních výtkách, které jsou obsaženy v jeho replikách této postavě adresovaných. Postava básníka, který je zároveň vypravěčem, stojí nad Hamletem hierarchicky výše, ačkoli

hovoří méně, protože vykonává též roli vypravěče, dokáže s nadhledem vyložit Hamletovo jednání a je tím subjektem, který tok dialogu řídí.

Podle klasifikace vypravěčských způsobů Lubomíra Doležela koresponduje nejvíce typ vypravěče, jenž se objevuje v *Noci s Hamletem*, s rétorickou Ich-formou, jelikož jsou mu vlastní funkce konstrukční, kontrolní a disponuje rovněž zejména mohutnostmi interpretačními, které mu umožňují kriticky se zaměřit na Hamletovo jednání a jeho činy.²²² Třebaže je tento vypravěč součástí zobrazeného světa jako postava setkávající se s Hamletem, není možno tvrdit, že je zde užit vypravěčský způsob osobní Ich-formy, pro niž je podstatná také funkce akční, poněvadž zapojení vypravěče do děje je v *Noci s Hamletem* poněkud zastřeno jeho rolí hodnotícího posluchače Hamletova příběhu a jeho názorových postojů. Osobní Ich-forma je většinou spojena se zповědí samotného vypravěče jako hlavní postavy, ovšem vypravěčský subjekt se v *Noci s Hamletem* zpovídá ústy postavy Hamleta a teprve jeho prostřednictvím dospívá k posouzení sebe sama.²²³

²²² U vypravěče *Noci s Hamletem* je možno nacházet spojitosti také s vypravěčským způsobem osobní Ich-formy a taktéž lze objevit okrajové rysy, které odpovídají subjektivní Er-formě, jež třetí osobou pouze zastírá, že vyprávění má osobní význam, protože vyprávění se v *Noci s Hamletem* někdy přesouvá z první osoby singuláru do třetí osoby jednotného čísla. Největší měrou ovšem odpovídá vyprávěcí typ v této básni definici rétorické Ich-formy.

²²³ I když se vypravěč v roli postavy básníka hostícího Hamleta účastní dění vyprávěného dialogu, jeho akční rovina ustupuje do pozadí zejména zdůrazněním jeho funkce interpretační, která se projevuje ve vztahu této postavy k Hamletovi. Doležel se domnívá, že vypravěčský subjekt, odpovídající rétorické Ich-formě, musí být zakomponován do zobrazeného světa, aby mohl plnit své funkce. Tvrdí, že na rozdíl od objektivního Er-formového vypravěče nemůže být cele pasivní a stát vně vyprávěné dění, a proto je nutné zavádět do blízkosti tohoto subjektu akční motivy. Podle názoru Doležela je tento vypravěč v bezprostředním kontaktu s postavami příběhu, nebo se pohybuje v prostorách, v nichž se děj odvíjel. Jednou z možností, jak tohoto vypravěče coby postavu umístit do zobrazeného světa, a přesto omezit jeho akčnost, je přisoudit mu roli převážně naslouchající postavy, jako je tomu v *Noci s Hamletem*: „Řekli jsme, že vypravěč objektivní a rétorické Ich-formy nevykonává akční funkci. To však neznamená, že si může dovolit být naprosto pasivní. Jeho vypravěčské funkce vyžadují, aby se nějakým způsobem dostal ve styk s vyprávěnými událostmi: přesunout se na místo příběhu, seznámit se s jeho protagonisty, stát se příjemcem informací apod.“ (Doležel 2014: 50). Tyto motivy, které zapojují rétorického Ich-formového vypravěče do dění, aby mohl hodnotit, ovšem dle Doležela nesmí tvořit jednotlivé epizody vyprávěného příběhu: „Zavedení těchto akčních motivů a jejich doplňků (charakter vyprávěcí postavy, prostředí a okolnosti vyprávění) vytvářejí vypravěčskou situaci, která není součástí (epizodou) vyprávěného příběhu [...]“ (Doležel 2014: 50). Akční motivy utvářejí vypravěčskou situaci, která představuje perspektivu, z níž vypravěč jako postava nahlíží na průběh příběhu. Podílejí se na vzniku výchozí situace vyprávění, uvnitř které jsou jednotlivé části vypravování obsaženy. V *Noci s Hamletem* vypravěč s časovým odstupem vzpomíná na svůj dialog s Hamletem, který je ve chvíli vypravování již uzavřen. Dialogická struktura básně okamžik rozmluvy zpřítomňuje, ovšem vypravěčská výchozí situace

Rozestup mezi vypravěčem a postavou je v *Toskáně* oproti *Noci s Hamletem* ještě prohlouben a zvýrazněn. Jestliže v *Noci s Hamletem* nejsou zastírány autobiografické vazby na autorský subjekt a vypravěč je postavou, která je součástí příběhu v roli svědka, jemuž se Hamlet zpovídá, v *Toskáně* se objevuje vypravěč Er-formový, který je anonymní, dění příběhu se neúčastní a nevede přímý dialog s postavou poutníka. Jeho vypravěčská pozice se však proměňuje, jelikož o italské pouti básníka referuje buď s chladným a objektivním odstupem, který je vlastní objektivnímu Er-formovému vypravěči, ovšem jindy neskrývá své subjektivní zaujetí a hodnocení, které je spíše spojováno s Ich-formovým vypravěčským způsobem. V *Toskáně* není užit vyprávěcí způsob objektivní Er-formy, jelikož k ní náleží zřetelné oddělení pásma řeči vypravěče a přímé řeči postav, kdežto v tomto Holanově díle často prosakuje do vypravěčského partu uvažování hlavní postavy v podobě polopřímé řeči a promluvy vypravěče a poutníka se mnohdy prolínají v řeči smíšené.²²⁴ Vypravěč v *Toskáně* naplňuje Doleželovo vymezení vyprávěcího způsobu rétorické Er-formy, která představuje určitou paralelu k rétorické Ich-formě, převládající v *Noci s Hamletem*, ovšem rétorická Er-forma se v některých ohledech přibližuje objektivnímu zprostředkování příběhu v Er-formě klasické.

Základním znakem rétorické Er-formy je vypravěčský subjekt, který vypráví ve třetí osobě a jenž posuzuje a hodnotí dění vyprávěného příběhu. Doležel se domnívá, že porušení vyprávění ve třetí osobě první osobou neznamena porušení Er-formového narativu, pokud je tato změna ojedinělá a jestliže Er-forma v textu dominuje. Pokud má vyprávěcí způsob odpovídat rétorické Er-formě, nesmí být vypravěč účasten děje jako postava. Tomuto typu vypravěče náleží funkce konstrukční, kontrolní a jeho specifická spočívá ve vykonávání funkce

nepředstavuje jednu z epizod vyprávění, nýbrž je složkou textu, která je podřízena dialogickému charakteru textu.

²²⁴ Doležel ve svých analýzách vývoje narativity ve 20. století dokazuje, že narativní struktura moderních textů se velmi liší od textů klasických. Tento naratolog se domnívá, že pro klasický narativní text je charakteristická objektivní Er-forma, tedy vyprávění ve třetí osobě singuláru, které je doplňováno přímou řečí postav, přičemž vypravěčský part a výpovědi postav jsou od sebe jasně odlišeny svým obsahem i grafickými signály. V moderních narativních textech naopak často nelze jasně určit, kde začíná a končí promluva vypravěče a na jakém místě je již třeba hovořit o výpovědi postavy, poněvadž v nich dochází k neutralizování hranice mezi vypravěčem a postavami prostřednictvím neznačené přímé řeči, polopřímé řeči a smíšené řeči a vyprávění je z tohoto důvodu subjektivizováno. Jestliže v klasickém vyprávění přísluší vypravěči funkce konstrukční a kontrolní a postavám funkce interpretační a akční, v moderních narativních textech vypravěč může zastávat i ty funkce, které byly dříve vyhrazeny pouze postavám.

interpretační. Doležel se domnívá, že tento vypravěč musí být anonymním subjektem, stojícím vně fikčního světa. Narativní text vyprávěný rétorickou Erformou se vyznačuje jistým paradoxem, poněvadž zdrojem subjektivního hodnocení se v něm stává vypravěč, který se do příběhu nezapojuje: „Funkční model nám umožnil definovat v předchozí sekci rétorického vypravěče jako nositele konstrukční, kontrolní i interpretační funkce. Touto funkční konstelací se nutně ruší objektivita vyprávění; vypravěčská promluva nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí, soudí. Rétorická subjektivita však nevychází z určité postavy, nýbrž z anonymního vypravěče, který, podobně jako objektivní vypravěč, stojí mimo fikční svět. Z hlediska textového modelu je tento vypravěčský způsob rétoricky aktivizovaným vyprávěním ve třetí osobě. Mluvíme proto o **rétorické Erformě**, a odlišujeme ji od jejího Ich-formového protějšku [...]“ (Doležel 2014: 46).

Doležel varuje před mylným zaměňováním soudu vypravěče v rétorické Erformě s postojem autora: „Anonymita vypravěče tohoto způsobu vybízí, ba svádí k tomu, aby čtenář nebo kritik přisoudil rétoriku vyprávění autorovi. Toto pokusení je zvláště silné, když se dá prokázat, že názory vyjádřené vypravěčem jsou blízké názorům historického autora. Ani tato afinita nás však nesmí vést k teoreticky neudržitelnému a prakticky zhoubnému ztotožnění vypravěče s autorem.“ (Doležel 2014: 47). Nevyvrací však, že na podobu fikčního světa vždy působí autorovy zkušenosti, proměny jeho názorů či doba, v níž spisovatel tvořil: „Tvar fikčního světa je nutně ovlivněn lidskou zkušeností, historickými okolnostmi, souborem přesvědčení, ideových postojů a předsudků, jakož i zámyslů svého autora.“ (Doležel 2014: 47). Doležel dokládá svůj názor tvrzením, že i v díle spisovatele, který zastává vyhraněné názory, se může objevit objektivní vypravěč ve třetí osobě, jenž jeho postoje nebude žádným způsobem projevoval: „Avšak i ten nejstraničtější autor může užít ke konstrukci fikčního světa služeb objektivního vypravěče, může svou zaujatost skrýt za jeho interpretační zdrženlivostí. Chceme-li mluvit o rétorice vyprávění, musíme poukázat ne na to, že autor soudí, nýbrž že vypravěčský text soudí.“ (Doležel 2014: 47).

Jistě není možné u žádného, třeba i prokazatelně autobiografického narativního textu, ztotožnit autora s vypravěčem. Ovšem sám Doležel ve svém varování před touto identifikací naráží na postupy, jimiž je vypravěč autorským subjektem konstruován a které jsou, pravděpodobně mnohdy nezáměrně, do zvoleného

vypravěčského způsobu zakomponovány a stávají se zjevnými součástmi konkrétního textu. V některých případech vypravěčský subjekt cíleně reprezentuje názory autora v díle, jindy jej spisovatel vytvoří v takové podobě, aby svou odvislost od něj vyprávěcí subjekt dokonale zastíral. Tyto varianty mohou nést různé významy. Existuje nespočet podob vztahů, které mohou panovat mezi strůjcem díla a původcem vyprávění. Ať už mezi nimi nastává soulad, nebo se naopak síť vztahů mezi nimi vyznačuje rozporuplností, je každá varianta vypravěče vzhledem k autorskému subjektu, který vytváří kompozici díla, v určitém ohledu příznaková. Pokud jsou navíc v textu zásahy autorského subjektu do vypravěčského způsobu pozorovatelné, poskytují podstatné informace o významu této konstrukce vypravěče v celém díle a též zprávu o příčinách, z jakých vypravěč zaujímá k dění ve fikčním světě právě tyto postoje a nikoli jiné.

Jestliže interpret nachází v díle motivy odkazující k životu a tvorbě autora, a přitom poznává, že vypravěč od nich udržuje odstup, představuje tento rozpor významný interpretační signál pro pochopení vztahu mezi vyprávěcím a autorským subjektem. Holanová *Toskána* ukazuje, že i když se například vypravěč v rétorické Er-formě distancuje od autobiografických a metapoetických prvků v díle, jeho rezervovanost nemusí značit interpretační umírněnost, o níž hovoří Doležel, a nemusí ani znamenat, že se autor hodnocení fikčního světa prostřednictvím vypravěčových promluv naprosto vzdal. Naopak tato strukturní charakteristika vypravěče mohla být zvolena proto, aby autorský subjekt dosáhl existenciální vzdálenosti vůči autobiografickým skutečnostem úzce provázaných s vývojem jeho tvorby a mohl tímto způsobem dosáhnout poznání, jaký postoj k nim v okamžiku psaní zaujímá. Odstup vypravěče, jenž není postavou vystupující ve fikčním světě, buduje zdání objektivního, tedy nestranného pohledu na dění příběhu a je proto prostředkem autentifikace subjektivního hodnocení, jehož původ lze spatřovat v autorském subjektu. Z poznání, že je autorský subjekt napojen na vypravěče díla, nevyplývá, že vyprávěcí subjekt *Toskány* je totožný s autorem, ovšem toto propojení je v *Toskáně* analyzovat, protože je podstatné pro pochopení významu celé básně.

5.4.6 Hodnotící projevy rétorického Er-formového vypravěče v Toskáně

Konstrukční funkce vyprávěcího subjektu *Toskány* je až na výjimky vždy doprovázena interpretačním náhledem, který je rozpoznatelný na základě promluv, které pásmo vypravěče subjektivizují.²²⁵ Striktní objektivita vypravěčova pohledu, která by mohla odpovídat klasickému Er-formovému vyprávění, se v *Toskáně* objevuje pouze při zachycování poutníkovy přemístování. Jestliže vypravěč sděluje, že poutník přicestoval o půlnoci do Benátek, není tato informace subjektivizována: „O příští půlnoci byl ve Venecii.“ (Holan 1963: 210). Obdobným příkladem je popis poutníkovy chůze po Florencii na místo schůzky určené Gordanou: „Zkrátka byl ve Florencii, kde zrovna / stavěli lešení na slavnost *Scoppio del Carro*, / zatímco pospíchal ke smluvenému místu [...]“ (Holan 1963: 212). Do většiny veršů vypravěčského pásma však subjektivita proniká.

Nejfrekventovanější subjektivizační faktory v *Toskáně* představují polopřímá řeč, již jsou uprostřed vypravěčské řeči utvářeny vnitřní monology poutníka, neznačená přímá řeč a sebeoslovení. O polopřímé řeči Doležel tvrdí, že „je to jev vznikající včleněním myšlenky nebo pocitu postavy do vyprávění“ (Doležel 2014: 27). Doležel uvádí i definici Lorcka, který zastával názor, že „je to výpověď postavy ‚prožitá‘ autorem“ (Doležel 2014: 27). Vypravěčův popis poutníkovy dosažení cílové stanice Volterry přestává být nezúčastněným referováním o vývoji dějové linie, jelikož celá strofa odpovídá polopřímé řeči, která se téměř vychyluje k řeči smíšené, v níž nelze ohraničit myšlenku postavy od obsahu řeči vypravěče. Vypravěčský subjekt vyjadřuje poutníkovu dospělost do Volterry zvolací větou, kterou mohl v úžasu vykřiknout sám poutník, který se následně táže sám sebe, co může od tohoto města očekávat: „Volterra! Konečně místo, / kde jako by soucit neměl zkušeností! / Jakou nehradbu zavěsit na tento obraz? / Co slíbit hříchu, aby se změnil, / splníme-li jeho přání? / A jestliže každým pohybem odcházíme / a nehybností jsme tu pro vrahy – / proč nebýt příliš na cestě / k milostivému létu žen?“ (Holan 1963: 221). Následující strofa ovšem již neodpovídá polopřímé řeči,

²²⁵ Vyprávění v *Toskáně* se v určitých bodech velmi podobá narativu *Labyrintu světa a Ráje srdce* od Jana Amose Komenského, ve kterém je realizován především vypravěčský způsob rétorické Ich-fomy, nikoli Er-formy. Ovšem Doleželova slova, která jsou součástí naratologického rozboru tohoto Komenského textu, lze vztáhnout i na narativní strukturu Holanovy básně: „Konstrukční funkce vypravěče je spjata s funkcí interpretační tak důsledně, že popis je téměř vždy subjektivizován sémantickými a expresivními prostředky [...]“ (Doležel 2014: 73).

nýbrž vykazuje znaky nepřímé řeči vypravěčovy, který se, přestože v předcházejících verších prožíval emoce poutníka, od prožitků postavy distancuje a odhaluje, že naděje obsažené v jeho myšlenkách se nenaplní, protože jsou projevem poutníkovy utěšování sebe sama, které nekoresponduje s krutou realitou, jíž už byl poutník během své cesty tolikrát vystaven. Slova vypravěče hodnotí záporně poutníkovu naivní tendenci po všem prožitém neustále doufat v setkání s Gordanou. Vypravěč v nich odhaluje pravou povahu situace, kterou poutník ve chvíli, kdy přijíždí do Volterry, nedokáže rozpoznat: „Ale i když se tak ujišťoval, / šel na schůzku jako socha, / která by se bránila tím, / že ji někdo rozbije“ (Holan 1963: 221).

Rovněž užitím sebeoslovení vypravěč projevuje své hierarchicky vyšší postavení vůči putujícímu básníkovi a vyjadřuje jeho prostřednictvím své záporné hodnocení této postavy, které se ovšem dotýká i vypravěčského subjektu samého: „jediný ty, ty jedinečný, / ty někdo, ty básník, ty, který / pouštíš větev sehnutou od boha k bohu, / a verš tím zašumí –“ (Holan 1963: 215). V těchto verších oslovuje vypravěč poutníka, jemuž se vysmívá pro jeho domýšlivost na vlastní uměleckou tvorbu a snižuje jeho básnické sebevědomí založené na představě výjimečnosti a neopakovatelnosti. Vyprávěcí subjekt ironizuje poutníkovu hrdost na tvůrčí úsilí, jelikož poukazuje k tomu, že básníkovo nesmírné snažení o spiritualitu a transcendenci se v jeho poezii projevuje neadekvátně pouhým zašuměním, které je pomíjivé a takřka neznatelné. Také ve verších, které po této téměř sarkastické sebekritice následují, se předmětem vypravěčova záporného hodnocení stává poutníkovy pýcha. Vypravěč odkrývá, že básník se na návrší do Fiesole vypravuje zejména proto, že chce ve své tvorbě stanout výše než ostatní a že jeho cílem je přesáhnout kulturu, jíž symbolizuje renesanční atmosféra Florencie: „Chtěje později vidět Florencii pod sebou, / jako že chtěl pod sebou vidět vše, / a jako by chtěl vidět už jen podzemšťany –“ (Holan 1963: 215).

Ve většině veršů *Toskány* se její vypravěč prokazuje jako vševědoucí subjekt, který zná každý pohyb postavy poutníka a dokáže vykládat jeho jednání z hierarchicky vyšší pozice mluvčího, jehož zkušenost předstihuje poutníkovu postupné poznávání Itálie. Vypravěčova vševědoucnost je ale narušena ve chvíli, kdy poutník vstupuje, pravděpodobně v ranních hodinách, v Sieně do hospody. Poutník je vypravěčem sledován ještě v této hospodě, kde se občerstvil, poté se ze

zorného úhlu pohledu vypravěče až do odpoledních hodin ztrácí a o jeho dalším pohybu je vypravěč informován pravděpodobně jiným svědkem, jehož identita však není v básni žádným způsobem určena: „Pojedl v hospůdce Guida Piériho, / podloživ viklavý stůl klozetním papírem... / Nevíme, kde se pak toulal, ale ví se, / že za poledne navštívil dům svaté Kateřiny.“ (Holan 1963: 217). Třetí osoba spjatá s rétorickou Er-formou je v těchto verších porušena a je nahrazena nejprve první osobou plurálu a posléze se objevuje třetí osoba středního rodu naznačující, že další kroky poutníka vstoupily ve všeobecnou známost, tudíž se o ní dozvěděl i vypravěč.

První osoba má v těchto verších jinou funkci než její užití ve verších popisujících poutníkovu cestu vlakem do Itálie, v nichž se vypravěč otevřeně doznává ke stejné zkušenosti, již při své italské zakouší poutník a od které vyprávějící subjekt v převaze veršů udržuje odstup: „hornaté pískání vlaku, které bylo ploské, / když jsme projížděli řepnými poli, / a potom Alpy [...]“ (Holan 1963: 207). V úseku strofy, která pojednává o poutníkově času prožitém v Sieně, se naopak vypravěč ještě více postavě poutníka vzdaluje. Tato zesílená distance vypravěče přetrvává od chvíle, kdy poutník vešel do sienské hospody až do okamžiku poutníkovy přesunu do San Gimignano, před nímž potká sedláka, který jej do této další toskánské stanice doveze. Vypravěč v momentu, kdy se poutník ocitá na cestě z Poggibonsi do San Gimignano, nepozoruje jeho jednání přímo, ale nahlíží tuto postavu očima sedláka, který poutníka mívá: „Nějaký sedláček, jedoucí právě kolem / (dobře prodal a pil na litkup), / všiml si muže, který vrávorál. / Tak vrávorá ten, který přikoval / žhoucí doufání k voskovým sloupům víry...“ (Holan 1963: 218). Pozornost vypravěče je soustředěna na vedlejší postavu sedláka a jeho prostřednictvím vyprávějící subjekt zjišťuje, co se děje s poutníkem. Teprve až dospěje poutník do San Gimignano, navrací se vypravěč k původnímu způsobu vyprávění, stává se opět svědkem poutníkovy putování a znovu získává svou vševědoucnost. Touto schopností vypravěč dokonce vyrovnává neschopnost poutníka recipovat architektonické památky a folklorní dění v San Gimignano, jejíž příčinou je poutníkův žal: „Pro tyto slzy neviděl pak Svaté Gimignano, / kam brzy dorazili, neviděl věže, / jejichž jména mu chlapeci napsali / do Babyloniace, neviděl karneval / z okna hotelu *U Iva*, neviděl chutný sníh viděných Apenin“ (Holan 1963: 219).

Epistemické omezení, které provází vypravěčův popis poutníkovy pobytu v Sieně a jímž se prohlubuje odstup vypravěče ve vztahu k poutníkovi při následném zachycení jeho pěší cesty k San Gimignano, v *Toskáně* paradoxně přispívá k autentifikaci slov vypravěče, jelikož pozastavením jeho vševědoucnosti je posílena jeho role neúčastného pozorovatele poutníkovy italské cesty.²²⁶ Absolutní znalost poutníkovy chování při italském putování by posilovala vypravěčovu spřízněnost s italskou zkušeností, která je naznačena první osobou plurálu ve verši postihujícím poutníkovu jízdu vlakem k Alpám, a oddělení vypravěče od této postavy, které v *Toskáně* představuje existenciální předpoklad pro kritický postoj vypravěče, by nepůsobilo hodnověrným dojmem. Sugerování nezaujatosti činí vypravěčovu reflexi poutníkovy putování objektivnější. Ohraničení vypravěčovy znalosti vývoje poutníkovy italské cesty vytváří v těchto dvou úsecích básně hodnotící distanci od autobiografických očekávání, která tvořila autorovu motivaci realizovat výpravu do Itálie.

Existenciální odstup v této části skladby musel být zesílen, poněvadž vypravěčský subjekt se sice v *Toskáně* přihlašuje plurálovou Ich-formou, předtím než poutník docestuje do Benátek, ke zkušenosti italské cesty, ale nedokáže se ztotožnit s poutníkovými prožitky této výpravy, ve kterých se obráží motivace pro vykonání autorovy reálné cesty do Itálie z roku 1929. Arkadická atmosféra toskánské krajiny měla básníka přivést k iniciaci do nové fáze tvorby prostřednictvím konverze ke katolictví. Cesta po Toskánsku ovšem autorovo estetické a náboženské cítění neobrodila v zážehu pravé křesťanské víry. Prvotním autorovým dojmem po návratu musel být z tohoto důvodu prožitek zklamání. Tuto zkušenost vypravěč v *Toskáně* odkrývá, když po verších vyjadřujících poutníkovu nadšení z krásy toskánského kraje, které zakoušel, když pěší poutí putoval

²²⁶ Podle Doleželova pozorování epistemické omezení obvykle v narativním textu odkrývá limitaci individuální zkušeností, z níž vychází při interpretaci fikčního světa osobní vypravěč v Ich-formě. Na rozdíl od Er-formového vypravěče, jehož spolehlivost je utvrzena žánrovými pravidly, hodnověrnost informací pramenících od osobního vypravěče není automatická: „Jinými slovy, to, co je objektivnímu vypravěči dáno žánrovou konvencí, musí si osobní vypravěč zasloužit svým výkonem. Vyprávějící postava si získává a udržuje autentifikační autoritu různými prostředky. [...] Důsledkem tohoto epistemického omezení je to, že jádro fikčního světa tvoří osobní zkušenosti.“ (Doležel 2014: 62). V *Toskáně*, v níž převládá vypravěčský způsob rétorické Er-formy, který stejně jako osobní Ich-forma není objektivní, získává epistemické omezení jiný význam a působí naopak jako určité stvrzení platnosti vypravěčovy perspektivy anonymního pozorovatele poutníkovy života.

z Poggibonsi do San Gimignano, nazírá poutníka očima sedláka jako potácejícího se opilého a zoufalého muže.²²⁷

Vypravěč nemůže sdílet poutníkovu uchvácení malebností toskánské krajiny, poněvadž ve chvíli, kdy poutník prožívá okouzlení bájnou Arkádií v italských krajinných sceneriích, je obeznámen s nezdarem, který bude následovat. Vypravěč odhaluje příčinu poutníkovy beznaděje, která se projevuje nejistým krokem, při němž hrozí, že opilý muž upadne: „Tak vrávorá ten, který přikoval / žhoucí doufání k voskovým sloupům víry...“ (Holan 1963: 218). Poutník nenachází žádnou duchovní oporu ve svém tápání, jelikož svá očekávání a touhy směřoval k tomu, co je nemohlo naplnit. Pod intenzitou jeho záměrů se hroutí předpokládaný zdroj jejich realizace, který je pouhou karikaturou toho, co poutník očekával. V *Toskáně* jsou postojem vypravěčského subjektu odsouzeny umělecké plány, které mladý básník spojoval s návštěvou Itálie. Vážně míněné tvůrčí záměry a cíle poezie z doby mládí jsou ve vrcholné fázi tvorby v časovém odstupu představeny jako pouhé naivní a iluzorní projekce, které neobsahovaly ani náznak naděje na uskutečnění, přestože se k nim básník soustředěně upínal. Marné úsilí o transcendenci v poezii je vyjádřeno metaforou roztávajícího sloupu z vosku.

V protikladu k posilování hodnověrnosti vypravěčových výroků změnami vypravěčského náhledu, se v *Toskáně* odehrává odhalování vypravěčovy konstrukční funkce, která platnost vypravěčových slov a soudržnost fikčního světa narušuje. Děje se tak verších, v nichž vypravěč popisuje, v jaké florentské ulici otevřel poutník dopis od Gordany, ve kterém jej tato žena zve do Sieny. Třetí osoba

²²⁷ Střídání vypravěčské perspektivy ve třech po sobě jdoucích strofách poukazuje k autorským zásahům, které ukazují zkušenostní nadřazenost vypravěče nad prožitky a uvažováním poutníka. V první strofě vypovídající o poutníkově návštěvě Sieny vypravěč deklaruje v první osobě množného čísla, že se mu poutník ztratil z dosahu, posléze v téže sloce sděluje, že je všeobecně známo, že poutník se po časové prodlevě, v níž není možné jeho putování zmapovat, dostavil do rodného domu svaté Kateřiny. Do druhé sloky této části básně náleží polopřímá řeč zachycující poutníkovy reakce na toskánskou krajinu mezi Poggibonsi a San Gimignano: „Toskána! Tosco, toskánský. Tòsco, jed! ... / Vinice! Říčka Elsa! Zastavoval se, / prohlížel si viničné tyče, oblázky, / větve (je rozdíl mezi větví a větví se cvrčkem) [...]“ (Holan 1963: 217). Ve třetí sloce se pozice vypravěče proměňuje, jelikož pohyb poutníka je vypravěčem pozorován pohledem sedláka. O poutníkovi zde vypravěč hovoří jako o anonymním cizím muži: „Nějaký sedláček, jedoucí právě kolem / (dobře prodal a pil na litkup), / všiml si muže, který vrávorá. / Tak vrávorá ten, který přikoval / žhoucí doufání k voskovým sloupům víry...“ (Holan 1963: 218). Tato perspektiva se postupně mění v původní způsob vyprávění, nastolený v první sloce skladby, až v průběhu strofy následující, v níž je tato mužská postava identifikována s putujícím básníkem, jehož cestu vypravěč téměř neustále v *Toskáně* sleduje.

jednotného čísla se v tomto úseku opět mění na první osobu plurálu: „a dopis otevřel teprve, řekněme, / ve Via Cherubini, tedy v té, / kde Beatrice snědla Dantovo srdce *s ostychem*...“ (Holan 1963: 213). Slovesem „řekněme“ je zdůrazněna libovůle vypravěče, který, ledabyly, bez toho, aby mu záleželo na dodržení faktografie pozorované poutníkovy cesty, určuje, kde se odehrál jeden z významných bodů příběhu. Vypravěč svými slovy napodobuje autorský zásah, poněvadž se stylizuje do role tvůrce, jenž přemítá o tom, jakou ulici do vyprávěného příběhu dosadit. Fikční svět je tímto způsobem rozlamován, protože stylizace vypravěče do postavení autorského subjektu odkazuje mimo text k okamžiku psaní, v němž *Toskána* vznikala. Druhým příkladem odhalení konstrukční funkce vypravěčského subjektu se objevuje ve sloce, v níž se poutník připravuje na odjezd do Sieny. Vypravěč v závorce doplňuje, v jakém jazyce by zazněla otázka, kterou si však poutník nepoložil: „A neptaje se, jaké to slunce zapadá / (řekněme: v jazyce Etrusků), že jeho slova / vrhají tak dlouhé stíny, / vytáhl jízdní řád a listoval...“ (Holan 1963: 216). Rovněž v těchto verších se promluva vypravěče podobá autorské volbě motivu, který souvisí s historií Toskánska, jež původně utvářela zaniklá civilizace Etrusků, a jež koresponduje s motivem zániku a destruktivního postupu času. Pokud by se poutník pokusil na potlačenou otázku odpovědět, položil by si ji v etruském jazyce, jelikož by jej přivedla k úvahám o pomíjení, které je v Holanově poezii od rané sbírky *Triumf smrti* vyjadřováno metaforou západu slunce.

Ve sloce předcházející odjezdu poutníka z Volterry do Pisy je několikrát použita plurálová Ich-forma, která ovšem není jen výrazem identifikace vypravěčského subjektu a poutníka, ale je především projevem zobecnění vypravěčova výkladu poutníkovy bolestného osudu: „V takové chvíli mluvíme hlasem, / který je jenom okrajem, trpěným propastí... [...] / To potom tyto / mimověci přičí se rozmyslu / a řídí těkavost, a to zvláště tehdy, / nedbáme-li zvyků duše, / které se přiblížily na doslech těla, / a bdíme-li vším tím, / co jsme nikdy nesnili... [...] / takto se rázem ukáže, / že především křehkost svěřujeme / rozbíjecí síle pomíjení...“ (Holan 1963: 230). Marnost a beznaděj, které poznal poutník nad propastí u Volterry, kde si uvědomil, že hledání Gordany je bezvýsledné, jsou představeny jako základní lidské zkušenosti, jimž čelí každý jednotlivec na konci své životní pouti, v jejímž průběhu se mu nepodaří naplnit záměry, na jejichž

uskutečnění pracoval. První osoba množného čísla se objevuje ještě v závěrečné části *Toskány*, v níž se poutník v Mozartsburku odpoutává od zkušeností své italské pouti. Plurálová Ich-forma vyjadřující ztotožnění vypravěče a poutníka²²⁸ se v jedné z posledních slok básně střídá s první osobou plurálu, která ovšem značí vypravěčovu generalizaci poutníkovy údělu, který je přisuzován každému člověku: „Nevíme konce začátku od sebe. / To jenom Bůh opravdu bdí nad dětmi, blázny, / básníky a opilci...“ (Holan 1963: 232). Rovněž sebeoslovení, které se vyskytuje ve verších, v nichž je předjímáno poutníkovy smíření se s příchodem smrti, neznamená pouze promluvu vypravěče k sobě samému prostřednictvím oslovení poutníka, ale vypravěčský subjekt se jím obrací ke každé smrtelné bytosti: „Nevěř, že osud buší... Ani dvěma sty kladivy! / Není tiššího bytí, abys skutečně byl.“ (Holan 1963: 232). Rozestup mezi zkušenostním základem vypravěče a poutníka se ke konci skladby zmenšuje, jelikož poutník dospívá k témuž poznání, které je již vlastní subjektu vypravěče. Ovšem toto sblížení perspektivy postavy s vypravěčským, hierarchicky vyšším náhledem, neústí ve změnu převažujícího vypravěčského způsobu. *Toskána* je uzavřena verši, v nichž je dodržena v celé básni převládající rétorická Er-forma, jež vypravěči umožňovala posuzovat poutníkovy postoje a jeho jednání až do chvíle jeho úmrtí: „ ‚Půjdem!‘ řekla. / – Chtěl bych se ještě rozloučit, řekl. / ‚Jak dlouho by to trvalo?‘ řekla. / – Jen co bych vykročil, chtěl říci...“ (Holan 1963: 234).

Střídání protichůdných vypravěčských pozic v *Toskáně* odpovídá rozpornému vztahu autorského subjektu k vyprávěnému příběhu básníka putujícího po Itálii. Na jedné straně stojí zkušenost italské cesty, již autor prožil, na druhé nutný odstup, který k ní básník v *Toskáně* zaujímá, aby mohl posoudit vývoj své tvorby, jež cesta do Itálie zásadním způsobem ovlivnila. Autobiografický charakter vyprávěcího subjektu je převážně zastírán, ale v některých verších se naopak změnou mluvnické osoby vyjevuje. Proměnami vypravěčských náhledů je jednak potvrzována

²²⁸ Identifikace vypravěče a postavy putujícího básníka má nesporný autobiografický význam. Obsahuje motiv vážné fyzické nemoci, kterou autor považoval za rakovinu. Obával se, že se toto onemocnění stane příčinou jeho smrti. Tato obava z blížícího se konce života se stala jednou z motivací k vytvoření *Toskány*: „Ani otázky nebylo třeba, / zda jsme starší o nemoc, jejíž jméno známe...“ (Holan 1963: 232). Použití plurálové Ich-formy v tomto verši je analogické k užití první osoby množného čísla ve verších první části *Toskány*, v nichž se poutník teprve ve vlaku blíží k Alpám: „když jsme projížděli řepnými poli, / a potom Alpy“ (Holan 1963: 207). V obou citovaných případech mizí odstup mezi vypravěčským subjektem a postavou, který je užitím Ich-formy nahrazen blízkostí autobiografického vyznění.

spolehlivost vypravěče jako neúčastného pozorovatele, jenž je schopen jednání poutníka objektivně posoudit, ovšem současně se v textu *Toskány* objevují vypravěčské postupy, jež tuto hodnověrnost cíleně popírají, jelikož je jimi odkrývána konstrukční funkce vypravěčského subjektu. Verše, v nichž se vypravěč projevuje jako spisovatel, jenž uvažuje nad volbou konkrétních motivů v momentu, kdy o poutníkovi vypráví, upomínají na stvořenost fikčního světa *Toskány* a spolu s autobiografickými motivy ze závěru skladby odhalují, že veškerá hodnocení poutníkovy pouti jsou subjektivní a provázaná s autorským subjektem.

5.4.7 Identifikace Hamleta a poutníka s Mozartem

Hamleta a poutníka nespojuje jen postavení hodnocených a kritizovaných postav vypravěčským mluvčím, který vůči nim zaujímá odstup, a pobyt v italském prostoru, v němž se odehrává jejich tragický milostný příběh. Obě tyto mužské postavy jsou usouvztažňovány s hudebním skladatelem Wolfgangem Amadeem Mozartem, kterého Holan považoval za geniálního umělce a jemuž věnoval dva cykly básní nazvané *Mozartiana*. První cyklus *Mozartiana* vznikl roku 1937, v němž se slavilo 150. výročí od uvedení opery *Don Giovanni* v Praze, a tvoří prostřední část básnické sbírky *Záhřmotí*, druhý mozartovský soubor básní vznikl mezi léty 1952–1954, v době, kdy básník psal *Noc s Hamletem* a sbírku básní *Bolest*. Opelík nachází ve verších prvního cyklu *Mozartian* kladné motivy, které jsou s Mozartovým působením spojovány: „Klíčová slova v těchto citátech jsou: ráj, anděl, věčnost, zázrak, čistota, On (tj. Kristus, Bůh). Mozart jeví se pak v Holanově pojetí jako ten, na němž ulpěly doteky jmenovaných bytostí a hodnot, a jenž je proto schopen – skrze své dílo – prostředkovat je lidem. Jenž umí zdvihnout těžiště a zemi pozvednout do nezemskosti.“ (Opelík 2004: 49). Mozartova geniální tvůrčí osobnost a jeho hudební skladby symbolizují v Holanových verších naději, čistotu a transcendenci.

V tónech Mozartových skladeb je dle veršů *Mozartian* uchována harmonie a nevinnost, přestože okolní svět a dějiny jsou destruktivní. Ve druhém cyklu Mozartovu géniovi věnovaných básní se opakuje refrén, který spojuje jeho básně. Vyjadřuje odlišnost Mozartovy tvorby od kruté skutečnosti: „A přece, ejhle, krása pojednou / a milost, s kterou nám ji sdílel!“ (Holan 1965: 259). Mozartova hudba v Holanových verších historické dění přesahuje a stává se proto symbolem věčnosti,

kterou lze v hudebníkových melodiích zakusit smyslovým vnímáním. Toto Holanovo pojetí Mozartových skladeb jako poslechem vnímaný duchovní přesah odpovídá platónskému pojetí krásy, které se ve druhé polovině třicátých let, kdy začal Holan psát *Mozartiana*, již vlivem působení dějin začínalo rozpadat. V padesátých letech duchovnost krásy zachytitelná v Mozartově hudbě nahrazuje neoplatonismus založený na kráse zjevené v lidské tělesnosti. Holan se vůči vlivu Platónovy filosofie ve své tvorbě zejména ve čtyřicátých a padesátých letech velmi kriticky vymezoval a motivy obdivu vůči Mozartově hudbě je možné považovat za jeden z posledních záchvěvů platónského pojetí tvorby: „I krása může být příliš zjevná. / I krása může být klamavá. / I velmi jasné vidění může být nečisté... // Propast stále padá dolů jícnem vzhůru. / Ale ráj, který si zaslouží odpuštění, / že se neozval, dokud se neobjevil on...“ (Holan 1965: 244). Zatímco zrakem vnímatelná krása je neoddělitelně spjata s tělesností, kterou Holan již nedokázal na bázi neoplatonismu považovat za nositelku duchovna, krása přítomná v akordech Mozartových skladeb nemá s tělesností takřka nic společného, a z tohoto důvodu představuje pro básníka duchovní záchranu. Mozartova genialita dle Holanova mínění přesahovala i čas jeho vlastního trudného života, který byl poznamenán dobovým nepochopením, bídou a alkoholismem, pro nějž vyslovuje lyrický mluvčí pochopení:²²⁹ „Ale génius je ustavičná přítomnost...“ (Holan 1965: 272).

Autor ve dvou básnických cyklech nazvaných *Mozartiana* promítá umělecké cíle své básnické činnosti, jež se mu nepodařilo naplnit, do uzavřeného Mozartova díla. S osudem tohoto skladatele se lyrický mluvčí ztotožňuje, poněvadž stejně jako on tvoří v dějinném období, které pro něj není příznivé. Autobiografickým motivem samoty je charakterizována Mozartova životní situace: „Nejzranitelnější místo srdce / je zároveň nejhlubším místem duše, / kde jako génius jste sám, ubohý Mozarte!“ (Holan 1965: 270). K motivům, které vytváří autobiografickou souvislost mezi Mozartem a básníkem, patří kromě umělecké činnosti, osamocení, chudoby a příklonu k alkoholu také prostor Malé Strany, který Mozart skutečně navštívil. Stejně jako v *Noci s Hamletem* přichází Hamlet do Holanova obydlí na Kampě,

²²⁹ Mozartova potřeba pít alkohol Holanovi zřejmě připomínala jeho vlastní zálibu v požívání vína, které doprovázelo jeho tvůrčí činnost: „Notový papír a láhev... Proč mu ji vyčítáte? / Cožpak se tím zbaví vaší bolesti? // Anebo únik... Proč jím tak pohrdáte? / Cožpak jsme neztratili dětství?“ (Holan 1965: 253). Básník v těchto verších obhájí jak Mozartovo zapíjení bolesti alkoholem, tak jeho útek od života v podobě opilého stavu.

rovněž Mozart se objevuje v prostředí Kampy a Bertramky. Děje se tak v básních *Bertramka* a *Mozart na Kampě*. V *Noci s Hamletem* je postava Hamleta přirovnávána k zoufalému Mozartovi, který ze strachu ze smrti podléhá moci alkoholu, pod jehož vlivem se pokouší vzdorovat svým úzkostem. Současně však na této postavě ulpívá zázračnost hudebníkovy geniality, která skutečně smrtelnosti odolává, a proto poskytuje Hamletova přítomnost postavě vyprávějíciho básníka útěchu ve vlastní hrůze z konečnosti: „Nebylo spočinutí... Nikde, ani v nevědomí... / Ale byl tu on, Hamlet, který jako Mozart-piják / převrhl Alpy, aby nejistě postavil láhev / na vrzavý schod strachu ze smrti, / on, tak těsně u sebe, že se mezi něho / vešla celá nesmrtelnost...“ (Holan 2004b: 11). Po dobu Hamletovy noční návštěvy se jeho hostitel považuje za bytost, která je chráněna před účinky postupu času, poněvadž Hamlet podobný Mozartovi dokáže působení pomíjení svou autenticitou zastavit a navrátit věcem jejich ztracenou podstatu: „A skutečně: za jeho přítomnosti / nůž pod ovcí / by nemohl nic podřezat / a cín z roztavených křítelnic / ztavil by se zase do podstatného tvaru.“ (Holan 2004b: 11). Uvedené verše z *Noci s Hamletem* korespondují s vyzněním básní z *Mozartian*, v nichž je Mozartově genialitě přisuzován význam transcendence.²³⁰

Aluze na Mozartovu tvorbu se v této básnické skladbě vyskytuje dále až v Hamletově vyprávění o setkání s Julií ve Veroně. Toto odkazování probíhá

²³⁰ Vyšše citované verše z *Noci s Hamletem*, které jsou v souladu s vyzněním *Mozartian*, v nichž Mozartova genialita zastupuje duchovní přesah, pocházejí z tohoto druhého mozartovského cyklu. Už ve verších *Mozartian* se ale objevují trhliny jednoznačného ztotožňování tvorby hudebního génia a harmonizace. Uvedené ukázky z *Noci s Hamletem* vznikly spojením dvou básní z *Mozartian*, které na sebe navazují. Text XXIV pojednává o Mozartově strachu ze smrti: „Strach... / Jeho strach před policejní hodinou smrti. / To potom není zde už ani / poloprostor s krucifixem z gypsu, / leda tak kdesi koutek, / pedálová harfa se spuštěným závojem pavučin / a zhroucení a pláč... / Je všemu konec? Nebo má se ještě dočkat, / že pění náhrobních kamenů / vyjde litografované vydání jeho Rekviem?“ (Holan 1965: 266). Báseň číslo XXV naopak vypovídá o Mozartových pokusech svůj strach ze smrti zdolat příklonem k alkoholu. Její první sloka se téměř v doslovném znění objevuje v *Noci s Hamletem*: „Ale jako piják převrhl Alpy, / aby pak nejistě postavil láhev / na vrzavý schod strachu ze smrti, / on, tak těsně u sebe, že se mezi něho / vešla celá nesmrtelnost. / A skutečně: za jeho přítomnosti / nůž pod ovcí by nemohl nic podřezat / a cín z roztavených křítelnic / vrátil by se zase do podstatného tvaru.“ (Holan 1965: 267). Ve druhé strofě se objevuje personifikace radosti, která je nestálá. Protože touží po svobodě, komunikuje i s ďáblem, jenž může mít například podobu biblického hada: „Že si s ním také radost zavázala svět / a měla děti? Ale ano, / jenomže jak často a jak mučivě / toužila zas po svobodě, / a když jí odlehlo srdce, / brala jednu řeč s ďáblem, / který, pokouší-li nás, / leze nebo se plíží nebo má dřeváky.“ (Holan 1965: 267). Jestliže Máchovu poezii charakterizuje Holan jako milostný svazek básníka a smrti, z něhož vzházejí děti, Mozartovu hudební činnost definuje autor jako erotický vztah mezi skladatelem a radostí, kteří taktéž zplodili potomky.

prostřednictvím narážky na Holanovy básnické cykly *Mozartiana*, jejichž vznik byl inspirován Mozartovým dílem. Hamletově hádce s Julií, která vede k vraždě této dívky, předchází Hamletův klavírní přednes skladby, jejíž název je utvořen analogicky k názvu *Mozartian*, poněvadž zní Hamletiana: „A šel jsem ke klavíru a hrál / Hamletiana...“ (Holan 2004b: 58). Rovněž v tomto motivu splývá Hamletova identita s Mozartovou osobností. Po zavraždění Julie přestává být v básni spojován s Mozartem motiv nesmrtelnosti a útěchy a sám Hamlet se v jistém smyslu připodobňuje mrtvému člověku, jelikož spěchá za svou matkou v oděvu, který zůstal po Mozartově smrti: „Vzpomněl jsem si tedy na svou *matku*, / (byl jsem její dvanácté dítě), a byť i osudem / v olověných botách, spěchal jsem k ní / v šatech po mrtvém Mozartovi...“ (Holan 2004b: 63). Spolu se smrtí Julie, která je symbolem potřísněné nevinnosti dějin ve 20. století a neoplatónského ideálu v umění, se vytrácí i transcendence Mozartovy geniální hudby. Posledním útočištěm se proto zdá být vzpomínka na mateřskou bytost, ovšem Hamletovo právo na matčino odpuštění popře jeho hostitel, který mu připomene ještě jiné viny, než vraždu Julie, k níž se naslouchajícímu básníkovi Hamlet přiznal, a z nichž vyplývá, že se již dále nemůže hodnotou mateřské lásky zastřešovat. Mozartův oděv, který zůstal po jeho smrti, je motivem, který promlouvá o bídných podmínkách hudebníkova skonu a o nedůstojných okolnostech, jež provázely jeho pohřbení do hromadného hrobu.²³¹

Toskána je básní, v níž na rozdíl od *Noci s Hamletem*, neexistuje žádný motiv zaručující transcendenci. Výrazem absence motivu, který by mohl v básni zastupovat jistotu duchovního přesahu, se v *Toskáně* mimo jiné stává motiv zabitého beránka, kterého spatří poutník ve Florencii. Jestliže v *Noci s Hamletem* nemohla být za přítomnosti Hamleta podobajícího se Mozartovi podřezána ovce, v *Toskáně* nelze podřezání beránka, symbolizujícího nevinnost, zabránit: „[...] viděl, / jak přestárle nalíčená žena vytahovala / z ulice do čtvrtého patra košík / se zeleninou a zabitým beránkem, / krev z něho kapala a dole kočka / ji lízala, až řvalo

²³¹ Součástí druhého cyklu *Mozartian* psaných v padesátých letech jsou verše, jejichž tématem je pohřbení Mozarta do chudinského hromadného hrobu, které kontrastuje s výjimečností skladatelovy geniality. Chudobný pohřeb se stal završením hmotného nedostatku, který se stal ke konci života Mozartovým údělem: „Tělo v pytlovině, kterou natřeli koptem. / Navěky prázdné břicho. Chleba se nedospíš. / Upřímné vrzání már. Pohřeb poslední třídy. / Větru se práší od huby deště a přátelství. / Hrobník. Lichý ve smyslu nedružnosti. / Jeho kapsa. Láhev kořaly braná do práce. / Přitakání životu...“ (Holan 1965: 271).

všechno bílé.“ (Holan 1963: 213). Tentýž motiv, který je zastoupen i v *Noci s Hamletem*, se v *Toskáně* objevuje v opačném kontextu.

V *Toskáně* se rovněž vyskytuje paralela mezi hlavní postavou a Mozartem, ovšem v jejích verších není oživována sémantika *Mozartian*, v níž je podstatný motiv naděje, kterou básníkovi přinášel poslech Mozartovy hudby a jež se do určitého momentu přenáší i do veršů *Noci s Hamletem*. Tematizovány jsou zde pouze bída a samota, jimž Mozart za svého života čelil a jež byly dovršeny jeho nuceným pohřbem. Vypravěč *Toskány* hovoří o nejsoucím hrobě génia, když popisuje poutníkův příjezd do města Salzburg, v němž se Mozart narodil, a které je na jeho počest v básni přejmenováno na Mozartsburk: „Vraceje se nazejtří do Čech, / zastavil se v Mozartsburku, / kde nejsoucí hrob génia / ptá se nikoho po nikom... / jako že život ptá se, co je život – / a to zrovna ve chvíli, / když se ptáme sami sebe, zda žijeme... / Pak padla noc...“ (Holan 1963: 231).

Autorský subjekt učinil ze Salzburgu místo poutníkovy smrti. V *Toskáně* se putující básník přibližuje k Mozartově osobnosti teprve v okamžiku svého úmrtí, není k tomuto skladateli vypravěčem přirovnáván ze začátku básně jako se tomu děje v *Noci s Hamletem*. Je otázkou, zda vnímat poutníkův skon v městě Mozartova narození jako šťastné, nebo tragické uzavření jeho života. Je možno na tento závěr *Toskány* nazírat jako na představu v jistém smyslu ideální, poněvadž poutník umírá ve městě Mozartova zrodu a jeho smrtí se v určitém ohledu cyklicky uzavírá i Mozartův osud. Harmonizující kulisou poutníkovy smrti se stávají hlasy dětí. Před příchodem smrti zaslechne poutník křik hrajících si dětí, které představují v Holanově poezii kladný motiv. Taktéž postava poutníka zaujímá k dětem pozitivní vztah, což je v básni stvrzeno slovy vypravěče: „Děti měl vždycky rád, neboť člověk / nepřekonává tajemství / tajemstvím sebe sama...“ (Holan 1963: 234).

Ovšem symbolická hodnota poutníkovy smrti v Salzburgu je spíše negativní. Poutník umírá ve městě, které nebylo schopno poskytnout Mozartovi ani hrob. Této postavě se nepodaří docestovat na české území, umírá v cizině a jedinou oporou se mu stává vzpomínka na zneuznaný umělecký osud skladatele. Tento motiv vyhoštění mohl korespondovat s životním pocitem autora, kterému nebylo v padesátých letech umožněno publikovat. Poutník je svým úmrtím v Mozartsburku ztotožněn s tragickým rozměrem Mozartova života. Motiv Mozartovy smrti

v *Toskáně* neobsahuje ani náznak naděje na duchovní přesah. Poutníkův život a tvorba končí tam, kde životní i tvůrčí cesta Mozarta začaly. Závěrem *Toskány* je vyjádřeno záporné mínění básníka o naplněnosti vlastní tvorby ve srovnání s rozvojem umělecké činnosti tohoto hudebního skladatele, který byl jeho vzorem. Putující básník na konci svého života dospěl do té fáze umělecké činnosti, kterou Mozart začal, a smrt mu neumožní, aby ve vývoji své tvůrčí činnosti, po vzoru Mozartových geniálních melodií, pokračoval.

5.4.8 Noc s Hamletem jako inspirační zdroj a předstupěň Toskány

Noc s Hamletem a *Toskána* nejsou provázány jen paralelou mezi Hamletem a poutníkem. *Noc s Hamletem* představuje ve vztahu k *Toskáně* inspirační zdroj, jelikož některé její úseky Holan parafrázoval, nebo pouze mírně obměnil, a přenesl je do *Toskány*. Mezi oběma uměleckými díly jsou utvořeny mnohé intertextuální spoje, které mají podobu stejného motivu, obdobného obrazu, nebo totožného verše. Oproti *Noci s Hamletem* se však v *Toskáně* při přejímání těchto částí odehrává významový i kompoziční posun, poněvadž tyto úseky jsou v *Toskáně* transponovány do chronologicky vyprávěného příběhu, zatímco v *Noci s Hamletem* jsou součástí lyrických úvah umístěných zejména v replikách Hamleta, či ve verších odpovídajících scénické poznámce, nebo se nacházejí v Hamletově příběhu, který je touto postavou vyprávěn retrospektivně. Již zmiňovaný motiv ovce, kterou nelze za Hamletovy přítomnosti zabít, se v *Noci s Hamletem* objevuje v úseku patřícím do pásma vypravěče, které ovšem vykazuje funkci scénické poznámky, v níž je představována postava Hamleta: „A skutečně: za jeho přítomnosti / nůž pod ovčí nemohl nic podřezat [...]“ (Holan 2004b: 11). V *Toskáně* se tento motiv vraždy zvířete navrací, ale je zasazen do dějové linie. Objevuje se v pásmu vypravěče, který popisuje, co poutník spatřil při své návštěvě Florencie. Ve srovnání s předcházejícím dílem značí opětovné použití tohoto motivu negativní proměnu, jelikož po popření platónského ideálu ztělesňovaného Julií a po artikulaci viny a rozporné situace dějin v *Noci s Hamletem*, je beránek v *Toskáně* podřezán.

Do *Toskány* je přenesen verš, v němž je napodobováno lidové úsloví a ve kterém se vyskytuje biblický motiv hada: „,a navzdor tomu nechytat hada cizí rukou. –“ (Holan 2004b: 21). Tento verš náleží do Hamletovy rozsáhlé repliky, v níž tato postava přemítá nad filosofickými a náboženskými tématy. Toto umělé

úsluví obsahuje téma odpovědnosti člověka za vlastní jednání, kterou nelze zrušit, ani poukazem k subjektivitě a relativismu panujícím v mezilidských vztazích, a rovněž téma identity lidské bytosti, jež s převzetím odpovědnosti souvisí: „,Ano, vidět se navzájem a moci hovořit / a cítit důvěřivé teplo / a srdeční tep tak pravdivý jako jehla Rembrandtova, / když jsme přece každý jinak / (neboť *to* právě dělají duše), / a navzdor tomu nechytat hada cizí rukou. –“ (Holan 2004b: 21).

Jestliže v *Noci s Hamletem* patří toto Holanem vytvořené pořekadlo do úvahy hlavní postavy, v *Toskáně* je zabudováno do vypravěčova popisu dění v poutníkově snu, který se mu zdá ve vlaku jedoucím do Itálie. Námětem snu je poutníkův návrat do mezního období dětství, které přechází v dospívání. Náhlý přerod nevinného a autentického času dětství v nadcházející dobu rozporuplného jinošství je postihnut obrazem chlapce, kterého na louce obkličuje čápí hejno: „A těch čápů už tu bylo jako jazykových hříchů / při dřevěné muzice a tancových pannách. / Stáčeli se kolem chlapce jaksi nahonem, / ale přitom jako by měl chytat zmiji / cizí rukou k suchým dnům letničním...“ (Holan 1963: 204). Oproti *Noci s Hamletem* nabývá motiv hada na konkrétnosti a je znegativněn, jelikož obecné označení je nahrazeno motivem jedovaté zmije. V obou textech však sáhnutí na hada vlastní rukou značí přihlášení se k vlastním hříchům a proviněním. Zatímco však Hamlet vyslovuje tezi, podle níž není morální vzdávat se odpovědnosti za své hříchy, vypravěč v *Toskáně* zaznamenává, že dospívajícímu chlapci hrozí, že se této odpovědnosti vzdá, poněvadž hrůza, kterou v něm čápí vzbuzují, jej vede k tomu, aby sahal na zmiji cizí rukou. Alegorický obraz čápů ohrožujících dospívajícího chlapce nese kromě tématu odpovědnosti také ještě další skrytý význam, jímž je existenciální odcizení. Jestliže se doba nevinného dětství vyznačovala bezprostředností, která byla autentická, v období pubescence a adolescence se objevuje emocionální prudkost, která vyvolává odcizení jedince vůči sobě samému, protože dospívající vychází vstříc svodům. V *Toskáně* rezonuje téma odpovědnosti za provinění, které je podstatným tématem v *Noci s Hamletem*. Zatímco se autor v *Noci s Hamletem* soustředil na téma odpovědnosti za dějinné zlo dvacátého století, v *Toskáně* je v sekvenci snu otevřeně tematizována vina pocházející až z období dospívání, o níž vypovídají verše básnické sbírky *Triumf smrti*.

Oběma dílům je společný ještě jeden verš, který Holan utvořil dle výstavby lidových pořekadel. Toto uměle vytvořené úsluví v obou básnických textech

promlouvá o metafyzické a existenciální nedůslednosti většiny lidských bytostí a taktéž se v *Noci s Hamletem* i v *Toskáně* objevuje v blízkosti témat pýchy a ponížení. V *Noci s Hamletem* je toto úsloví opět vyslovováno Hamletem v jedné z jeho filosoficky zaměřených replik: „raději políbíme chrta mezi oči a koně na kopyto“ (Holan 2004b: 21). Před vyslovením této myšlenky si Hamlet pokládá za účasti naslouchajícího básníka otázku, z jakého důvodu lidé, kteří popírají existenci Boží, nevěnují svou pozornost prázdnotě, jež po odmítnutí křesťanské víry zůstala: „Není-li Boha, / není-li andělů a není-li i po smrti už nic, / proč ctitelé nicoty / neuctívají právě je, je nejsoucí?“ (Holan 2004b: 21). Domnívá se, že uctívání nejsoucího by bylo logickým vyústěním rozšiřujícího se ateismu. Jelikož Hamlet promlouvá v první osobě množného čísla, sám sebe zahrnuje do množiny lidí, kteří jsou příliš hrdí a pyšní, než aby projevili úctu nicotě: „Ale my z pokory naruby / nebo z pýchy dosud nejasné, / protože teprve sešívající měchy, / raději políbíme chrta mezi oči a koně na kopyto, / a když vejdem do knihovny, nemáme strach...“ (Holan 2004b: 21). Lidé postrádají odvahu přijmout negativitu nicoty, když nejsou schopni uvěřit v kladné Boží bytí, a proto vyhledávají falešnou útěchu, v jejímž upřednostnění se ovšem projevuje lidská sebedestruktivita a iracionalita. Motiv polibku mezi oči psa či políbení koňského kopyta v sobě skrývá hrozbu, protože většině psů není takové lidské chování příjemné a nepředstavitelné je vtisknout políbek koni na kopyto a neočekávat zranění.

Jestliže v *Noci s Hamletem* se postava Hamleta přiřazuje ke skupině lidí, kterým hrozí poníženost z pýchy, poněvadž se vyhýbají konfrontaci s prázdnotou, v *Toskáně* se hlavní postava od takového postoje k nicotě distancuje. Nehovoří v první osobě plurálu, nýbrž užívá třetí osobu singuláru. Povrchní přístup k existenciální a metafyzické problematice lidského života je v této básni poutníkem přisouzen postavě vulgárního muže, který bez vyzvání poutníka vyrušuje svými stížnostmi na život v baru ve městě Volterra. Poté, co poutník u propasti v blízkosti Volterry nahlédl, že Gordanu nikdy nespátří, odvádí doručovatelku prázdné obálky k jejímu domovu a sám se vydává do baru, v němž je vystaven stížnostem negativně založeného muže, kterého trápí žárlivost, agrese a sexuální frustrace. Promluvy této postavy se vyznačují vysokou frekvencí vulgarismů a dvojsmyslných narážek: „Chlupy ženy / zbavují pána vlasů, pohleďte na mou kebuli! / Naučil jsem ji číst! Běda, / když huse řeknete, že je kráva! Hned začne /

slintat... Vona je růže, ale / trn mám já... Ale když ji беру / na ekzámě, furt říká žile mých beder: / dnes to nepůjde, miláčku, mám premiéru!... // ... A tak teda, pane, komu / je dlužna moje vyprahlost, / jeptišce nebo kurvě? Vona je / růže, ale trn mám já... Živa je se mnou/ dvacet let in sterilitate...“ (Holan 1963: 226–227). Tyto verše jsou vulgárnější obdobou Gordaniny přímé řeči z první poloviny *Toskány*, která je součástí poutníkových vzpomínek na sexuální nenaplněnost ve vztahu s touto ženou a v níž Gordana reflektuje poutníkovu nespokojenost a jeho požadavky: „Nechtěje být souhvězdím hada, spiknutím hada / s námelem, nechtěje být / věčností za špatného osvětlení pudů, / nechtěje být u vytržení, vnikáš... / Ale dnes ne, dnes ne! Nejsem k tomu jsoucí... / Nechci se zachytit o trn, kdepak, dnes ne, / nechme to na jindy, pro nějaký nenadaný zítřek!“ (Holan 1963: 201). Konfrontací s výroky pesimistického muže z baru se poutník osvobozuje od moci znesvobodňujících pudů a od záporných emocí, které v něm vyvolávalo odmítavé a unikavé jednání Gordany.

Poutník na pesimistické projevy muže z baru po jeho odchodu reaguje promluvou k sobě samému, v jejímž závěru se objevuje parafrázované pořekadlo z *Noci s Hamletem*: „A když potom jakoby zpátečním zrcátkem / metal nadávky na celý svůj život / s osudem, kterému duše smrdí od žaludku, / a odešel v chodících šatech přímo k zinku – / říkal si poutník: / ‚Zase jeden s tolerančním patentem pro pudy, / zase jeden, jehož prázdninový smutek / je jenom z optimismu... Vůbec by nebyl / ponížen, kdyby měl políbit chřta mezi oči / a koně na kopyto...“ (Holan 1963: 228). Jak v *Noci s Hamletem*, tak v *Toskáně* se obdobný verš vyskytuje ve výpovědi postav, ovšem v *Toskáně* je zasazen do kontextu graduujícího příběhu, zatímco v díle předcházejícím je gnómický verš částí lyrické úvahy v Hamletově replice. Není náhodné, že poutník dospívá k tomuto odlišení se od postojů muže z baru, které korespondují s Hamletovou charakteristikou existenciálně nedůsledných lidí, právě ve stanici Volterra, jelikož v tomto městě dospívá putující básník k přelomové zkušenosti střetu s prázdňem, které je symbolizováno krajinným terénem propasti. V poutníkově výpovědi je vystižení povahy lidí neschopných vyrovnat se s nicotou dále precizováno. Poutník podezírá muže z baru, že neprožívá autentické emoce. Jeho smutek a vztek nejsou podle jeho mínění projevem hlubokého žalu a pravého pesimismu, jichž totiž není schopen, stejně jako nedokáže prožívat opravdovou radost. Ustavičné stížnosti naopak představují

způsob života, který tomuto muži vyhovuje, poněvadž mu umožňuje balancovat mezi popřenou vírou v Boha a strachem z chaosu. Postava podrážděného hosta baru je ztělesněním duchovního stavu lidstva 20. století, jež se vyznačuje úpadkem spirituality a zdůrazňováním pudových aspektů života, které ovšem nemohou lidem přinést naplnění. Poutníkovi však na konci italské pouti nezůstává než čelit nicotě bez jakékoliv naděje na duchovní oporu a s tímto vědomím je nucen přijmout smrt. V závěru *Toskány* je vyobrazena smrt bez poukazu k naději na posmrtný život duše. Konec básně je utvářen reflexí autobiografických zkušeností. Jestliže básník nebyl schopen bezvýhradně přijmout křesťanské vyznání v průběhu italského putování a pokud odmítá útěchu v povrchním negování života, volí prostřednictvím stanovené kompozice básnického díla smrt jako nenápadný konec svého těla, duše i poezie, a netuší, co po něm bude následovat.

Obraz příchodu tiché smrti, jímž je *Toskána* završena, je vytvořen dle veršů obsažených v *Noci s Hamletem*, které jsou vyústěním Hamletovy úvahy o možné smrti milenců: „,Vždyť by jinak musili umřít. Umřít možná / bez mistrovství hrůzy, ale docela jistě / za onoho bosého ticha, které *k nám* přistupuje / na květinové vybidnutí / a řekne prostě: dost! / To se pak jenom zahlédnem – / a aniž víme, zda jde o střídání či proměnu, / musíme i tomu střídání i té proměně popřát / i lhotu podávané ruky i úklonu, / aby se zatím mohly rubášově přestrojit...“ (Holan 2004b: 49–50). Zatímco v *Noci s Hamletem* je představa smrti popsána v reflexivní části Hamletovy promluvy, v *Toskáně* jsou motivy, které ji utvářejí, zakomponovány do dějové linie. V *Noci s Hamletem* je příchod smrti představen jako hypotéza, která se vztahuje ke všem žijícím osobám včetně Hamleta, ovšem v *Toskáně* je smrt realizována v kompozici příběhu a dotýká se konce života postavy poutníka. V *Toskáně* rovněž není smrt vyobrazena jako děsivý a úzkostiplný proces, nýbrž je předznamenána motivy tichého osudu či tichého bytí, jež se svou nehluchostí podobají personifikované smrti z *Noci s Hamletem*, která kráčí bosa, a proto její příchod nelze zaznamenat sluchem. Vypravěčský subjekt navozuje poutníkovo setkání se smrtí v Mozartsburku slovy: „Nevěř, že osud buší... Ani dvěma sty kladivy! / Není tiššího bytí, abys skutečně byl.“ (Holan 1963: 232).

Motiv přijetí smrti podáním ruky, který je zmiňován v *Noci s Hamletem*, je v *Toskáně* rozveden do scény, v níž smrt ztělesněná ženskou postavou nenabízí poutníkovi při seznámení celou dlaň, ale zdraví jej pouze dvěma prsty: „Čímpak si

asi zakládá / rozečtenou knihu? napadlo ho, / když mu na uvítanou podala urážlivě jen dva prsty...“ (Holan 1963: 234). Po seznámení se se smrtí nenásleduje žádný další proces poznávání, nýbrž nadchází okamžik téměř nepostřehnutelného zmizení jedince. Motiv nezaznamenaného, ovšem náhlého přechodu ze života do smrti je zachován v obou Holanových dílech, ovšem v *Toskáně* není součástí úvahy, ale je vyjádřen způsobem, jakým spolu smrt a poutník komunikují, a je rozprostřen v posledních čtyřech verších díla: „,Půjdemě!“ řekla. / – Chtěl bych se ještě rozloučit, řekl. / „Jak dlouho by to trvalo?“ řekla. / – Jen co bych vykročil, chtěl říci...“ (Holan 1963: 234). Rychlost, a přitom nenápadnost překročení hranice mezi životem a smrtí nejsou v *Toskáně* jen popsány, tak jako z *Noci s Hamletem*, veršem „,To se pak jenom zhlédnem –““ (Holan 2004: 50), ale jsou ztvárněny odpovědí hlavní postavy, kterou již nestihne vyslovit. Smrt pohltila poutníka tak neočekávaně, že si pouze stačil pomyslet, co by jí na její otázku odpověděl, o čemž čtenáře informuje vypravěč, jenž vzápětí také umlká. Poslední předsmrtnou myšlenkou poutníka se stal záměr reagovat na otázku smrti.²³²

5.4.9 Kontrast mezi Julií a Gordanou

Nejobsáhlejší intertextuální vztah mezi *Noci s Hamletem* a *Toskánou* je navázán přítomností motivu města Volterra, který je v těchto jmenovaných dílech spojen s obrazy, které jsou vůči sobě protikladné. V *Noci s Hamletem* se u Volterry mužská postava poprvé setkává s Julií, naopak v *Toskáně* poutník u propasti blízko téhož města dospívá k poznání, že hledanou ženu Gordanu již nikdy nespatri. V tomto sémantickém posunu je zaznamenána proměna autorských hledisek, k nimž básník

²³² Pojetí smrti jako nenadálého a současně tichého odchodu, které se vyskytuje v *Toskáně*, se však poprvé neobjevuje ve verších *Noci s Hamletem*. Lze jej nalézt v básni nazvané *Jeho smrt* s podtitulem *Památce Jiřího Ortena*, kterou Holan napsal 16. září 1945 a jež byla publikována v souboru básní *Tobě*. Básník v ní vzpomíná na předčasné Ortenovo úmrtí, jehož příčinou se stala zranění, jež mu způsobil německý sanitní vůz při přecházení silnice v Praze. Orten nezemřel na místě nehody, ale byl převezen do nemocnice, v níž zraněním podlehl. Holan ovšem nedodrží faktografii a o Ortenově smrti hovoří pouze v souvislosti s nehodou. Lyrický mluvčí básně považuje smrt za celoživotní Ortenův doprovod a charakterizuje ji jako nezáladnou, trpělivou, mírnou, a dokonce ubohou bytost, jejíž tělo se podobá dřevěné loutce: „A byla nezáladná, trpělivá a mírná, / a dotkl-li se jí, cítilval její / ubohou, skoro dřevěně přiříznutou hrud', / jakou nasaháme při oblékání loutek...“ (Holan 2001: 198). Okamžik Ortenovy smrti je v této básni také vykreslen prostřednictvím motivu unáhlenosti: „Ale jednou, když přecházeli ulici, / řekla mu unáhleně: / ‚Pohled', půl podkovy! Je to štěstí?‘ / Ale on, dřívě než jí mohl odpovědět, / zatrnul soustrastně až do oné chvíle, / když socha neví, jak obživnout, / hudba jak žít a báseň, jak umřít...“ (Holan 2001: 198). V této básni je přítomen předobraz poutníkovy odchodu ze života, jelikož stejně jako v *Toskáně* je zde moment smrti vystižen nemožností odpovědět na otázku položenou smrtí.

dospěl v průběhu své práce na *Noci s Hamletem* a jež jsou vyjádřena ve verších *Toskány*. Motiv Volterry se v *Noci s Hamletem* objevuje v Hamletově vzpomínce na první setkání s Julií, o němž vypráví svému hostiteli poté, co se mu přiznal, že tuto dívku zavraždil. Charakter prvního setkání s Julií příkře kontrastuje se situací, kdy Hamlet znásilněnou Julii navštívil ve Veroně a ze žárlivosti ji uškrtil. V retrospektivním ohlédnutí na moment, kdy Julii poprvé spatřil, je tato dívka nezneuctěnou pannou, která oplývá zduchovnělou tělesnou krásou odpovídající platónskému ideálu. Juliina krása představuje transcendenci, která je zjevená ve smyslově vnímatelném světě. Je možné ji spatřit. Její fyzická i duševní krása Hamletovi nedovoluje, aby se k ní přiblížil, natož aby ohrozil její existenci, a vybízí jej k posvátnému uctívání.

Jeho tehdejší přístup k Julii koresponduje s Platónovým kladným pojetím erotických vztahů, poněvadž z odstupů pozorovaná dívčina krása vzbudila v Hamletovi lásku, která jej mohla přivést k nazření věčného a bezčasového světa idejí. Zakouší sice jakýsi zárodek žárlivosti, ovšem agresivita s ní spojená je mírněna Juliiným panenským stavem, který z ní činí bytost, jenž nikomu nenáleží: „,Julie! – Když vrah se setká s vrahem, nezabijí se, pane! / Tak dívka touží a neví o tom, *protože* touží... / Poprvé jsem ji spatřil v lese nedaleko Volterry... / Bylo před Dušičkami a ona / lámala z keřů ty *nejmíň* zbarvené větývky. / Má sestru nebo bratra? napadlo mne ihned, / tak byla krásná a tak jsem žárlil už... / Její tělo proti mé pŕlnoci žilo tak samo sebe, že šílený z vášně, nemohl jsem žárlit z lásky. / Panenství! A já mezi padajícími už spadlý! / Velké stojaté zrcadlo vzduchu / vracelo etruským božstvům spánek srdce... / Já zakašlal, abych ji nepolekal. / Obrátila se a byla klidná. / Její radost byla ještě v anděli strážném / a její štěstí nebylo ještě v démonu. / A jako by její duše byla tělem duše. / *Panna!* Co Bůh si vymyslí, chce míti procítěno!“ (Holan 2004b: 59–60). Julie si Hamleta, který ji v přízračné atmosféře podzimního lesa před svátkem mrtvých pozoroval, povšimla. Hamlet záměrně zakašlal, aby se jeho přítomnosti nevyděsila. Setkání se zamilovaným a roztouženým mužem však v panenské Julii nevyvolalo žádný neklid. Její panenské vzezření přesahovalo veškeré hrozby svodu, a proto zduchovňovalo i Hamletovy tužby.

Jestliže poprvé spatřil Hamlet Julii zřejmě na konci října či na začátku listopadu v krajině blízko Volterry, zavraždil ji před koncem masopustu. K fyzickému

napadnutí Julie jej přivedlo zjištění, že její znásilnění nebyly pouhé pomluvy. Předvelikonoční čas a prostor Itálie, v nichž k násilné smrti Julie dochází, upomínají na autorovu reálnou italskou pouť v době Velikonoc, která sice nenaplnila jeho očekávání, ale podpořila rozvoj neoplatonismu v jeho díle. Neoplatónská koncepce poezie a s ní spjaté neoklasicistní prvky básníka utvrzovaly ve víře moderních autorů, že prostřednictvím veršů se lze vztahovat k duchovnímu přesahu, který představuje zdroj harmonie a smíru, jež mohou spasit první světovou válkou rozbité struktury lidské společnosti i její dějiny před rozvojem další negativity a násilí. Žárlivost nepředstavuje jedinou pohnutku Hamletova násilného jednání. Do Hamletova činu se promítá básníkovu zoufalství vyvolané tím, že přijaté ambice moderny ztroskotaly krátce poté, co se je umělci pokoušeli ve svých dílech realizovat. Hamlet vraždí Julii proto, že přichází o svůj životní ideál, který činil jeho bytí smysluplnějším, souladnějším a řádnějším. Autor v *Noci s Hamletem* reflektuje svou beznaděj, jejímž projevem se stalo odvržení harmonizačního pojetí tvorby. Koncepce spirituální harmonizace byla popřena vývojem dějin, zaprvé příchodem druhé světové války a za druhé vznikem diktatur pod vedením Sovětského svazu. Myšlenka souladu byla socialistickou ideologií využita pro mocenské cíle a autor se tohoto zaprodání harmonie svými verši také zúčastnil, ačkoli si nebyl vědom důsledků svého příklonu ke komunismu. Básník již není schopen v těchto zneuctěných dějinách usilovat o mimočasové ideálno, a proto se svých záměrů vzdává. Vražda Julie je metaforickým obrazem, v němž je zaznamenáno autorovo vzdání se tvůrčích cílů a záměrů spjatých s moderním pojetím umění. Poněvadž neoplatonismus i neoklasicismus mají svůj původ v italském kulturním prostředí, jehož atmosféra básníka k přijetí těchto koncepcí inspirovala, dospívá básník v *Noci s Hamletem* k odvržení svých ideálů v místě jejich zrodu.

Jestliže Julie symbolizuje před svým znásilněním a zavražděním zhmotněný duchovní přesah, který lze v této bytosti spatřit a s nímž se lze setkat v její nevinné kráse, Gordana je v *Toskáně* ženskou postavou, která je Juliiným protikladem. Znázorňuje básníkovu zkušenost, která kontrastuje s jeho dřívějšími ideálními představami. Zatímco Julie představuje časovost dějin zavražděný platónský ideál, do postavy Gordany jsou projektovány básníkovy deziluze a rozporuplnost reality, která ve své materiální rovině postrádá poukaz k transcenci. Gordana je postavou, s níž se poutník v její lidské podobě nesetká, protože jeho dosahu vždy

uniká. Na rozdíl od Julie je nezhmotněnou postavou. V hmotném světě Itálie, jímž se poutník pohybuje, se Gordana ani jednou nezjeví, jelikož symbolizuje neviditelnost a nedostupnost transcendence. Gordaninu nezrušitelnou unikavost si poutník náhle uvědomí, když docestuje do Volterry vystavěné nad propastí: „Viděl náraz, že Gordana / už nikdy nespátí... *Viděl!* / To proto, že tragično / je vyšší... i v propasti...“ (Holan 1963: 222). Zvolání „Viděl!“ je v textu zvýrazněno kurzívou, která podtrhuje ironický význam tohoto slovesa v kontextu poutníkovy hledání Gordany. Stejně jako ve Volteře poutník hledí do prázdné obálky, ve které nebyl obsažen žádný dopis se vzkazem, spatřuje v tomto toskánském městě pouze prázdnotu propasti. Ironizací významu slovesa „vidět“ je v *Toskáně* upozorňováno na paradoxní povahu poutníkovy existenciální situace, jelikož ve Volteře nazírá, že vidí pouze nicotu, kdežto Hamlet u Volterry nazíral platónskou krásu přítomnou v Juliině bytosti.

Rozdílnost postoje autorského subjektu k transcendenci v *Noci s Hamletem* a v *Toskáně* vyplývá i z výběru jmen hlavních ženských postav. Julie je jménem, jehož etymologický význam odpovídá přídavným jménům jako zářící či božská. Tato ženská postava vyzařovala světlo transcendence a Hamlet, který se ocitl v její blízkosti, je mohl vnímat. Oproti tomu je Gordana „jihoslovenské j.[méno] řeckého původu, spojované s příd. jménem ‚hrdá‘.“ (Knappová 2017: 428).²³³ Volbou tohoto jména umocnil autor nedostupnost a hrdost ženy, která v *Toskáně* vyzývá básníka k cestě do Itálie. Zatímco Julie byla bezbrannou obětí znásilnění, Gordana je vyobrazována jako krutá a nelitostná žena, která určuje, kudy se budou ubírat kroky poutníka, aniž se učiní viditelnou, a v závěru básně se proměňuje v postavu smrti.

²³³ Jak píše Ladislava Knappová, jméno Gordana je v českém prostředí neobvyklé, proto může na čtenáře působit jako neologismus, který pro potřeby *Toskány* vytvořil sám autor. Justl v rozhovoru s Holanovou ženou Věrou zjistil, že se po skončení druhé světové války seznámili s ženou jihoslovenského původu, která za básníkovy přítomnosti hovořila o své přítelkyni, jež pojmenovala svou dceru Gordana. Justl přejímá tvrzení Věry Holanové, že Holana jméno velmi zaujalo a že si je poznamenal, nevyklučuje však i další možné významy tohoto jména, které se vymykají jeho etymologii. „Gordana může být ohlasem ruského adjektiva gordyj, česky hrdý, pyšný. Není však vyloučena ani asociace se starým řeckým příběhem o nerozsvazatelném uzlu v chrámu maloasijského města Gordia, který Alexandr Veliký roztal mečem. Gordana v Toskáně přetíná gordický uzel poutníkovy života. Ale je tu – podle sdělení básníkovy ženy Věry – ještě prostá skutečnost Holanova setkání s tímto jménem jako s jménem křesťanským. Po druhé světové válce a v padesátých letech se Holanovi stýkali s jednou Jihoslovanou, která si vzala za muže Čecha (bojoval proti Němcům spolu s jugoslávskými partyzány), s nímž žila ve Všenorech u Prahy. Ta při jedné návštěvě u Holanů v Praze vyprávěla o své přítelkyni, která dala dceři jméno Gordana. Holan na to reagoval poznámkou, že je to krásné jméno. A zapsal si je.“ (Justl 2010: 177).

Gordanin rozporuplný charakter připomíná typ postavy francouzsky označovaný jako *la belle dame sans merci*, jež lze v češtině nazvat nemilosrdná kráska a který se v secesním období projevil jako typ *femme fatale* neboli osudové ženy. Opelík zastává názor, že figura nemilosrdné krásky vysvětluje a sjednocuje rozpolcení Gordany mezi krásnou nedostižnou ženou a ztělesnění smrti: „Existuje ovšem figurální typus, který lásce a smrti dovoluje bytovat v jediném těle, už ne, jak jsme řekli výše, jako dvěma mocnostem, nýbrž nerozlučitelně jako dvojici mocností. Je to typus *la belle dame sans merci*, nemilosrdné krásky.“ (Opelík 2004: 155).

Vlastnosti Gordany korespondují s vymezením *la belle dame sans merci*, jelikož tento typ ženské postavy, objevující se v poezii od 15. století, se stejně jako ona vyznačuje výjimečnou krásou a současně nepolapitelností, které mohou způsobit smrt jejího ctitele: „Typus krásné a žádoucí ženy, která svou nepřístupností a unikavostí způsobuje nápadníkovi smrt, jde dějinami literatury od roku 1424, kdy raně humanistický francouzský básník Alain Chartier (1385 nebo 1390–1429) napsal osmisetveršovou dialogickou báseň ‚*La belle dame sans mercy*‘ [...]“ (Opelík 2004: 156). Holan na tuto literární tradici nenavázal až v *Toskáně*, když vytvářel postavu Gordany, jelikož poprvé se v jeho poezii objevují explicitní odkazy k postavě nemilosrdné krásky v druhém cyklu *Mozartian*. K Chartierově dialogu se básník otevřeně přihlašuje francouzským názvem básně *La belle dame sans merci* a taktéž v textu pojmenovaném zvoláním v italském jazyce *Bella mia fiamma, addio!*, které v češtině znamená „Má krásná lásko, sbohem!“.²³⁴ V obou básních se vyskytuje motiv smrti.²³⁵ Podle Opelíkova mínění se poutníkovi

²³⁴ Italské podstatné jméno „*fiamma*“ lze přeložit několika různými způsoby, znamená totiž lásku, vášeň, milovanou osobu, plamen nebo i prapor. Vzhledem ke kontextu Holanovy básně se jeví být nejprůhodnější zvolit substantivum láska, ale rovněž další možnosti nepředstavují zavrženíhodné varianty.

²³⁵ Báseň *La belle dame sans merci* neodkazuje jen k typu postavy, který do literatury zavedl Chartier, ale dodržuje i dialogickou výstavbu textu autora prvního díla, v němž se nemilosrdná kráska objevuje. Verše této básně jsou sledem otázek a odpovědí. Na všechny otázky, kromě dotazu posledního, odpovídá mluvčí pěti větami synonymního významu. Nedokáže přinést odpověď buď proto, že ji nezná, nebo z toho důvodu, že obsah dotazovaného zapomněl: „Kdo se ti vysmíval? – / ‚Už se nepamatuji.‘ / Kdo to na tebe křičel? – / ‚Nemohu si vzpomenout.‘ / Kdo se to na tebe ptal? – / ‚Kdybych to věděl.‘ / Kdo to s tebou mluvil? – / ‚Nemám potuchy.‘ / Kdo ti to šeptal? – / ‚Těžko říci.‘ / Kdo to s tebou mlčel? – / ‚Ona!‘“ (Holan 1965: 269). Nemilosrdnou kráskou je v tomto textu zřejmě míněna především smrt, nikoli osudová žena, která by dotazovaného trýznila. Pouze na smrt si tázaný vzpomíná, poněvadž jen ona jej celý život doprovázela a nejznatelněji byla přítomná v jeho mlčení jako skrytá možnost, a zároveň popření, jeho života. Odpovídající zapomněl všechny odpovědi vztahující se k aktivnímu pozemskému životu, ke konkrétnější odpovědi jej přivedl otázka

v *Toskáně* sice nepodaří dostihnout Gordanu jako milovanou ženu, ale dosahuje jí v podobě smrti: „[...] muž vytoužené ženy jako lásky nedosáhne, jako smrti však ano“ (Opelík 2004: 156–157).

5.4.10 Proměnlivé aspekty Gordaniny identity

Verše *Toskány* však neobsahují přímý doklad toho, že Gordana je skutečně personifikovanou smrtí, ačkoli sémantika básně tomuto pojetí napovídá. Zoufalý muž se totiž po celou svou italskou cestu pokouší dostihnout ženskou bytost, a když v závěru básně zazní část verše „A vtom Ji spatřil...“ (Holan 1963: 234), čtenář si automaticky propojí poutníkovu touhu po Gordaně s ženským rodem smrti. Poutníkovi se ovšem okamžikem úmrtí nedaří dosáhnout hledané Gordany, jak ve své úvaze dovozuje Opelík. Jeho smrt znamená naopak definitivní odloučení od aspirací dostihnout ji. Závěr básně nelze vnímat jako vytoužené naplnění poutníkovy hledání, poněvadž tato mužská postava se při nocování v Mozartsburku zcela oprostila od svých předchozích záměrů Gordanu nalézt. Již od chvíle, kdy dospěl poutník ve Volteře k prozření, že hledání Gordany je bezvýsledné, začínal se odpoutávat nejen od své citové vazby k této ženě, ale souběžně s tímto procesem se putující básník osvobozoval i od determinujícího kulturního a dějinného dědictví Evropy, které má jedno ze svých základních těžišť v Itálii. Poutníkovy smrt mimo italské území je výrazem odpoutání se autorského subjektu od zklamání a předurčení, která mu přinášela evropská kultura a historie.

Pokud by poutník zesnul na italském území, naplnil by se tradiční topos literatury Grand Tour nazývaný smrt v Itálii a toto úmrtí by značilo autorovo přijetí vývoje dějin v Evropě, ovšem v příběhu *Toskány* je artikulováno básníkovy odmítnutí dějinného působení, jež nekorespondovalo s jeho uměleckými záměry,

zaměřená na pasivní stav. V básnickém textu *Bella mia fiamma, addio!* se autor zabývá tématem výlučnosti a osamělosti Mozartovy geniální tvůrčí osobnosti: „Nejzranitelnější místo srdce / je zároveň nejhlubším místem duše, / kde jako génius jste sám, ubohý Mozarte!“ (Holan 1965: 270). V názvu básně se objevuje motiv loučení s krásnou láskou, kterou ovšem může být míněna namísto femme fatale umělecká tvorba. Smrt je v tomto textu symbolizována motivem černých růží, které ale taktéž mohou vyjadřovat tragický Mozartův životní osud: „Už dávno odešla i ta dívka, / která s kyticí v ruce řekla: / ‚Pane, a pane můj nejjasnější, / přál byste si? / Ale mám jenom černé růže!‘ “ (Holan 1965: 270). Z návaznosti některých básní cyklu *Mozartiana* psaného mezi léty 1952–1954 je patrné, že autor promýšlel kompozici tohoto souboru textů, jež jsou většinou označovány jen římskými číslicemi. Po básni *Bella mia fiamma, addio!*, v níž je naznačeno loučení se životem, láskou či tvorbou, následuje text pojmenovaný pouze číslicí a symbolem kříže, značícího úmrtí. Tématem této básně je Mozartova smrt a jeho pohřbení do hromadného hrobu.

přestože tyto tvůrčí cíle z evropského dějinného a kulturního zázemí pramenily. Symboly evropské kultury a historie, které byly pro básníka v jeho tvorbě dříve závazné, se koncentrují v trase fiktivní italské pouti, jejíž kulturní hodnoty jsou v Mozartsburku odvrhovány: „A právě tuto noc spal poutník tvrdě... / Co mu bylo do Venecie s její / Rapit omnia finis – / Co mu bylo do Sieny s její / Tuto passa – / Co mu bylo do Říma s jeho / Plaudite, amici! – / co mu byl Faustův prst a prsten Helenin – / co mu byla Evropa, / která hraje vrhcáby s ostatky svatých!...“ (Holan 1963: 232).²³⁶ Signifikantní je v těchto verších přítomnost motivu města Řím, které nejenže se neobjevuje mezi stanicemi navštívenými poutníkem v *Toskáně*, ale jež nenavštívil ani spisovatel v průběhu své reálné pouti. Řím je však přesto velmi podstatným autobiografickým, ale rovněž metapoetickým symbolem Holanovy poezie.

Verši „Co mu bylo do Říma s jeho / Plaudite, amici!“ (Holan 1963: 232) se autorský subjekt kriticky vymezuje vůči raným tvůrčím záměrům, které spojoval s italskou poutí. Prvotním plánem básníka bylo především odcestovat do Říma, což dokládá jeho korespondence s Josefem Florianem. Řím byl městem, které zpočátku Holan považoval za zpřítomnění Damašku svatého Pavla. Holan pokládal Řím za místo, v němž dospěje současně k zasvěcení do poezie a k obrácení na katolickou víru. Do svého cestovního itineráře ovšem Řím nezařadil, protože upřednostnil souladnou krajinu v blízkosti toskánských měst. V *Toskáně* jsou tyto nejstarší motivace k cestě do Itálie z konce dvacátých let připomenuty a stávají se předmětem výsměšného opovržení a spolu s nimi je zavržen i básníkův sen o duchovní spáse v poezii. Básník v *Toskáně* bilancuje svůj postoj k dějinám 20. století, které jeho tvorbu intenzivně proměňovaly. Jestliže na dějinné zvraty v polovině dvacátého století reagoval básník angažovanými verši, ať už se vyslovoval proti nacistické okupaci či hovořil ve svých textech ve prospěch Sovětského svazu, v *Toskáně* dospívá k poznání, že veškeré komentování historické situace v básnických textech bylo bezvýznamné. Po nacistické okupaci a po

²³⁶ V *Noci s Hamletem* je výklad historie v určitém ohledu inovován nezvyklým Hamletovým hodnocením, ale dějiny evropské kultury jako takové v této básni odmítány ještě nejsou.

Prostřednictvím postavy Hamleta se autorský subjekt v *Noci s Hamletem* ztotožňuje s upozadovanými či zápornými hrdiny starověkých mýtů, biblických příběhů i středověkých legend: „Nevím, ale ironie neumírá z lásky k tragédii... / Tragický není Odysseus, ale Ajax; ne David, ale Saul; / ne Faust, ale Mefisto... A přede mnou, / přede mnou byl jen Alkibiadés, opilý Alkibiadés / v barvě šafránové, v barvě úzkosti...“ (Holan 2004b: 66).

následném vzniku komunistické diktatury již básník nevěří, že z dějinných konfliktů lze nalézt východisko. Zamítá tímto způsobem naději, která formovala tvorbu meziválečných autorů. Odvrhuje představu, že lidská společnost své tendence k válčení a násilí překoná. Verši „co mu byla Evropa, / která hraje vrhcáby s ostatky svatých!...“ (Holan 1963: 232) kritizuje básník svůj dřívější zájem o historické dění a svou účastnost, která se projevovala ve změnách jeho poetiky a jež se stala příčinou jeho výčitek svědomí, jelikož nedokázal analyzovat pravou povahu komunistické strany. V *Toskáně* je vyjádřen názor, že je marné jakoukoli formou se vměšovat do dějinných událostí, poněvadž historie Evropy připomíná chaotickou hru, v níž je znevažováno to, co bylo kdysi pojímáno jako hodnotné, a ve které není možné vyslovovat žádné prognózy na základě předchozích fází, jelikož vše je ovládáno náhodou.

Gordana je mnohotvárnou postavou, která v *Toskáně* neprojevuje jen svou ženskou podobu a nezískává pouze identitu smrti. V šesti aspektech Gordaniny povahy, které se poutníkovi v průběhu jeho cesty vyjevují a jež jsou si protikladné, a přitom spolu souvisejí, se zrcadlí Holanův umělecký vývoj poznamenaný dějinnou situací 20. století. Postava Gordany je zaprvé symbolem duchovního přesahu, zadruhé je ovšem ženou oslovující poutníka svou sexuální žádoucností, zatřetí jsou touto její rozporuplností postihovány dějinné proměny Evropy, začtvrté představuje též alegorii zhroucení uměleckých konceptů moderny, za páté je šifrou poezie a zašesté je poutníkem v závěru díla nazírána jako smrt.

Gordanina unikavost v textu symbolizuje nedosažitelnost transcendence, oproti níž stojí její ženská krása, která není zdrojem neoplatónského rozjímání, nýbrž je sexualizována.²³⁷ Duchovní přesah je pro básníka nedosažitelný, poněvadž jeho

²³⁷ Gordanina transcendence je neideální, jelikož je protínána její sexualitou. Jako k erotickému objektu se ke Gordaně upínají poutníkovy myšlenky, když ve vlaku vzpomíná na jejich společné soužití, během něhož se pohlavnímu aktu vyhýbala a odkazovala básníka k budoucnosti: „Ale dnes ne, dnes ne! Nejsem k tomu jsoucí... / Nechci se zachytit o trn, kdepak, dnes ne / nechme to na jindy, pro nějaký nenadaný zítřek!“ // Slyšel, jak se jí smál morek souložící Kressidy, / a říkal si: „Zítřek!... / Tak se ptáme, co bude zítra... Co však, / kdyby se zeptala budoucnost? [...]“ (Holan 1963: 201). V těchto verších jsou profanovány či snižovány samotné básníkovy umělecké záměry, jejichž naplnění bylo stejně jako sexuální akt také neustále odkládáno, což vedlo k vyprchání smysluplnosti původních cílů, které přestaly korespondovat s proměněnou dějinnou situací. Gordana je v *Toskáně* vykreslena jako mravně zkažená žena, která sice odmítala tělesný kontakt s postavou putujícího básníka, ovšem nebránila se milostným vztahům s jinými muži, pro které na ni poutník žárlil: „Vždycky lhala, mumlal, lehá si k lokajovi, / myslíc na prince, ta chlácholinka, / je s jiným, vždycky lhala, muž kácí máj / a žena vyhazuje kořen, lže ti, lže ti!... / raději bude kousat tvůj

ideály jsou mrtvé. Nenaplněný vztah poutníka ke Gordaně znázorňuje sen o moderně, který se zhroutil. V rozporu mezi Gordaninou neuchopitelností zastupující transcendentno a nízkou pudovostí, kterou v poutníkovi vyvolává, doznívá básníkův spor mezi platónským ideálem a realitou. Posvátnost je v postavě Gordany profanována, jelikož Gordana stejně jako dějiny podléhá časovosti a mění se. Zesvětštění Gordany je důsledkem příkrého rozporu mezi dozvuky platónských očekávání, které poutník ke Gordaně směřuje, a tím, co se na ní proměnilo. Již není totožná s ženou, na niž poutník vzpomíná. Stopy nebo rány dějin, které na sobě Gordana nese, a poutníkovy požadavky nelze uvést do souladu. Z tíhy historie nelze umělecké záměry moderny vyzdvihnout a znovu rozvinout, a proto se Gordana nemůže stát výhradně mimočasovou postavou podobnou věčné Platónově ideji, ale sexuálními motivy je zdůrazňována její tělesnost, a tudíž časovost.

V Gordaně jsou zašifrovány básníkovy tvůrčí cíle a jeho estetická očekávání, jejichž původní smysl byl v průběhu desetiletí popírán a nakonec se rozpadl. Poutník spatřuje na konci svého života Gordanu v podobě smrti, ačkoli na počátku se mu v této formě tato postava nezjevuje, protože významy, jež do své poezie projektoval, ztratily svou platnost. Je pravděpodobné, že kdyby básník ve svém díle dosáhl naplnění svých esteticko-etických záměrů, byla by v této vizi konce života zřejmě postulována naděje na posmrtný duchovní život a Gordana by se smrtí nebyla ztotožněna, ale představovala by spirituální útěchu. Ztotožnění Gordany s postavou smrti je důsledkem náhledu postavy poutníka, jelikož to on smrt ve své perspektivě identifikuje. Úsek verše „A vtom Ji spatřil...“ (Holan 1963: 234) patří do polopřímé řeči, v níž vypravěč prožívá myšlenku postavy a zprostředkovává její úhel pohledu. Tato informace není poskytnuta vypravěčem jako objektivní sdělení zastřešené jeho autoritou. V *Toskáně* je rozvinuta ironická paralela mezi Gordanou, která nezodpovědně vláčí putujícího básníka po Itálii, a Beatrice, z níž Dante učinil ctnostnou a spolehlivou průvodkyni autobiografické postavy básníka v *Božské komedii*.²³⁸ Zatímco duše mrtvé Beatrice v závěru *Božské komedie* přivádí básníka

pomník, než by ti dala... / Lže ti!...“ (Holan 1963: 214). V polopřímé řeči, v níž jsou vulgárními výrazy zdůrazňovány Gordaniny sekundární pohlavní znaky, je dokonce nazvána prodejnou ženou: „(ta kurva, ta pošvatá, / ten vobrostlej rozum, ta tista!)“ (Holan 1963: 215). Důvodem básníkovy nespokojenosti a původcem jeho vzteku je Gordanina nedostiznost. Zesvětšťování Gordany je důsledkem autorova nenaplněného vztahování se k transcendentnu v poezii.

²³⁸ Beatrice, symbolizující dokonalou krásu, lásku a moudrost, provází básníka Rájem. V *Toskáně* ovšem Beatrice postrádá své kladné vlastnosti, jelikož přistupuje k Dantovi stejně krutě jako

k blaženému nazření transcendentna křesťanského Boha, Gordana se poutníkovi v *Toskáně* vyhýbá a na konci básně je její ztráta potvrzena jejím nevratným splynutím s okamžikem poutníkova úmrtí.

Gordana k poutníkovi: „a dopis otevřel teprve, řekněme, / ve Via Cherubini, tedy v té, / kde Beatrice snědla srdce Dantovo *s ostychem*...“ (Holan 1963: 213).

5.5 Metapoetická pout' Holanovým dílem v Toskáně

5.5.1 Zašifrovaný citát z Božské komedie

Ve verších *Toskány* je dvakrát odkazováno k florentskému spisovateli Dante Alighierimu, který tvořil na přelomu středověku a renesance.²³⁹ Stejně jako Holan mohl vnímat podobnost mezi svou existenční situací a chudobným životem Mozartovým, mohl nacházet paralelu rovněž mezi nevysloveným zákazem publikování v komunistické diktatuře a Dantovým vyhnanstvím z Florencie. Dvojí stručná zmínka je ovšem znamením hlubšího ovlivnění Dantovou tvorbou, jelikož Holan při psaní své vrcholné básně čerpal z Dantovy *Božské komedie*. Strastiplné fiktivní putování básníka po Itálii připomíná pohyb očištěm, který v *Toskáně* předchází okamžiku smrti této hlavní postavy. Propojení mezi *Toskánou* a *Božskou komedií* je průkazné nejen proto, že Gordanu je v určitém ohledu inspirována postavou Beatrice a současně je vystavěna jako její naprostý protiklad. Recepce *Božské komedie* byla pro autora při psaní *Toskány* natolik významná, že dva Dantovy verše zašifroval do jedné z jejích strof.

Tyto verše jsou umístěny ve sloce, v níž vypravěč popisuje poutníkovu návštěvu Florencie. Jsou uvedeny v závorkách v originálním italském znění a prokládají a přerušují tok Holanových veršů v češtině, které líčí městskou scenerii Florencie, již pozoruje poutník: „Mrak, podpálený cypřišem, ozářil / (Credette Cimabue pittura tener lo campo) / několik kopistek / (Ora ha Giotto il grido), / které v polou spalniček kýče / spěchaly do palazzo Pitti / s ohřivači nohou a lupou... / Ale to už zase na šlépěj vzpomínky viděl ji, / Gordanu [...]" (Holan 1963: 213–

²³⁹ Poprvé je jméno tohoto básníka uvedeno v souvislosti s tématem vyhnání z Ráje po poutníkově vzpomínání na společný život s Gordanou, které se odehrává, když cestuje vlakem do Benátek. Poutník vzpomíná na Gordanino odmítání tělesné lásky a ve své úvaze reaguje na Gordanina slova o odkladu pohlavního aktu. Jakékoli odkládání považuje za nesmyslné, poněvadž budoucnost je nejistým časovým rozměrem. V poutníkově promluvě se vyskytuje biblický motiv hada symbolizujícího padlého anděla a dědičný hřích: „,Co však, / kdyby se zeptala budoucnost? / Ne, není takové lsti, která by odpověděla! / Ale je vírou hvězdy, že je ve všech hvězdách, / jako je vírou hada, že neztratil křídla...“ (Holan 1963: 201). Na výpověď poutníka navazuje ve svém partu vypravěč, který rozvíjí poutníkovu úvahu o časovosti a o zatížení dědičným hříchem: „Takto má had na dosah hvězdy / a vybíraje si jednu jedinou probouzí se zpola, / protože neví, má-li věřit s Dantem, / že Adam v ráji dlel jenom šest hodin... / Neví to, neboť čas je málo přesvědčivý / v tajemství každé vteřiny... [...]" (Holan 1963: 201–202). Druhá aluze na život i dílo Danta je umístěna ve verších zachycujících poutníkův pobyt ve Florencii. Beatrice je v nich připisována krutost, jež je v rozporu s vlastnostmi, kterými oplývá v *Božské komedii*.

214). V závorkách ukryté verše si Holan ve svém výtisku *Božské komedie* v překladu Otto Františka Bablera po pravé straně zatrl tužkou, poněvadž patřily k úsekům, které jej v této knize zaujaly. Pocházejí z jedenáctého zpěvu *Očistce*, který je druhou částí *Božské komedie*. V jedenáctém zpěvu se hlavní postava a jeho průvodce, římský básník Vergilius, setkávají s postavami, které v očistci vděčně přijímají trest za hřích pýchy.²⁴⁰ V úseku *Božské komedie*, z nějž Holan přebral verše do *Toskány*, je přítomno téma pomijivosti a bezvýznamnosti světské slávy umělců. O nestálosti postavení umělců v dějinách vypovídají i verše převedené z *Božské komedie* do *Toskány*, které jsou ve svém původním díle součástí terciny, jejíž poslední verš ovšem Holan ve své básni nepoužil. V Bablerově překladu do češtiny italské verše z *Božské komedie* zní: „Že pole ovlád‘ v malbě, Cimabue / měl za to, dnes však Giotta všichni slaví / a věhlas onoho se zatemňuje.“ (Dante Alighieri 1958: 244).

Na 233. straně, na níž se v Holanově vydání Bablerova překladu nachází verše, které se staly součástí *Toskány*, si básník tužkou zvýraznil také tercínu, která vystihuje význam zašifrovaného citátu: „Víc než dech větru světský potlesk není, / jenž nyní sem a pak zas onam vane / a méně směr i jméno svoje mění.“ (Dante Alighieri 1958: 244). Umělec nemůže prostřednictvím své tvorby věčnosti, jelikož zájem o jeho umění může poklesnout nebo naprosto vymizet. Pýcha umělce založená na přesvědčení, že právě on je jedinečným tvůrcem, jenž přivedl své řemeslo či své estetické záměry k dokonalosti, je většinou vyvrácena postupem času, a v jistém smyslu je proto bezobsažná: „Ó marnost dovednosti ledakoho, / jak krátce zelením vrch její sluje, / nejde-li po ní hrubých věků mnoho!“ (Dante Alighieri 1958: 244).

Obsah italských veršů z *Božské komedie* je zapojen do sémantiky *Toskány*, koresponduje s ní a zároveň ji objasňuje, jelikož pokazuje k hlavnímu tématu této

²⁴⁰ V Dantově *Božské komedii* je patrný vliv platonismu, který splynul s křesťanskou naukou. V jedenáctém zpěvu se duše hříšníků očišťují od pýchy, která je stále váže k tíže země. Vstup očištěných duší do Ráje je popsán alegorickým způsobem jako vzletnutí k nebi. Motiv perutí duší upomíná na Platónův obraz okřídleného vozu, který je metaforou lidské duše: „Jim pomáhat by měli známky smýti, / jež odtud nesly, aby potom čisté / a lehké mohly k hvězdným kruhům jíti. / ‚Kéž spravedlností a láskou byste / se tíže zbavily a perutěmi / se brzy vznesly ve své blaho jisté [...]‘“ (Dante Alighieri 1958: 242). Zatímco vyústění Dantova příběhu je šťastné, jelikož v *Božské komedii* dochází k potvrzení existence transcendentna, závěr Holanovy *Toskány* tuto vizi popírá. Toto oponování Dantovu dílu, z něhož ovšem Holan při tvorbě *Toskány* současně vychází, značí jednu z forem odvržení působení neoplatonismu v jeho poezii.

Holanovy básně. Jak Holanovy verše, tak úryvek z *Božské komedie* tematizují hodnotu umělecké tvorby. Dantovými slovy je zpochybňována světská sláva výtvarných umělců vyplývající z jejich umu, v Holanově verši se vyskytuje motiv kýče. Básník citací z *Očistce* neupozorňuje pouze na omezenost zorného úhlu konkrétních tvůrců, nýbrž ve sloce o kultuře Florencie vypovídá o pýše a pomíjivosti celých dějin umění, jejichž je sám nepatrnou součástí.²⁴¹

Putujícím básníkovi je před odjezdem z Florencie vypravěčským hlasem vytýkáno povyšování se nad ostatní lidské bytosti. Za projev této pýchy je považována poutníkova touha vycestovat do Fiesole a získat tímto způsobem nadhled nad bývalým centrem renesančního umění: „Chtěje vidět Florencii pod sebou, / jako že chtěl pod sebou vidět vše, / a jako by chtěl vidět už jen podzemšťany –“ (Holan 1963: 215).²⁴² Ve vypravěčově kritickém posuzování motivací poutníka k návštěvě Fiesole je přítomno sebehodnocení autorského subjektu. Básníková snaha o dosažení harmonie a duchovního přesahu ve verších třicátých let je v tomto díle ve změněném náhledu ztotožněna s úsilím přesáhnout dějiny kultury vztahováním se k transcendenci. Touha po spirituálním přesahu z rané fáze Holanovy tvorby je devalvována na povýšený postoj básníka, kterého k vytvoření neoplatónské koncepce vedlo mylné přesvědčení, že ve své poezii dokáže předčít své předchůdce. Sám poutník na tomto návrší svou vlastní pýchu odhalí. Jeho sebezpoznaní je však zprostředkováno v pásmu vypravěče, nikoli v promluvě této postavy: „navštívil Fiesole, kde za apokryfního / šviřinkání vrabců pochopil, / že lhal sám sobě / a že i sebeničení může živit pýchu...“ (Holan 1963: 215–216). Motivem sebeničení, kterým je podporován pyšný postoj, je na úrovni nejnotajného výkladu poutníkovy italské cesty označováno jeho sebedestruktivní zaměření, jelikož ve Florencii začíná být zřejmé, že Gordana sice mu sice poskytuje výzvy k setkání, ovšem ty jsou příslibem něčeho, co se nikdy nenaplní. Poutníkovu pokračující cestu po toskánském území je z tohoto důvodu možno považovat za

²⁴¹ V jedenáctém zpěvu *Očistce* je ukazována rovněž pomíjivost výsadního postavení Florencie v mocenském souboji s ostatními toskánskými městy. Toto město je personifikováno jako pyšná bytost, která byla poražena: „O tom, jenž pouť tak malou vykonává / zde přede mnou, Toskána kdysi zněla – / teď sotva Sienou jde o něm zpráva, / kde panovníkem byl, když utrpěla / porážku Florencie, tehdy dravá / a pyšná tak, jak prodejná teď celá.“ (Dante Alighieri 1958: 245).

²⁴² Motiv pohrdání lidmi je v jedenáctém zpěvu *Očistce* také přítomen: „Pro starou krev, ctné jednání a statky / těch předků svých tak povýšen se cítě, / já nevzpomínal společné nám matky / a všemi lidmi zhrdal jsem tak lítě, / že mřel jsem tím, jak vědí Sieňané / a v Campagnaticu ví každé dítě.“ (Dante Alighieri 1958: 243).

sebezničující jednání. Poutník je Gordanou opakovaně ponížen, ovšem nepřestává trvat na své víře, že se s ní setká. Ačkoli mu Gordana několikrát deklaruje svou unikavost. Tím, že ji poutník následuje, prokazuje, že se nevzdal svého nároku získat ji.

Význam motivu sebeničení se tímto výkladem nevyčerpává, poněvadž se upíná rovněž k alegorické vrstvě *Toskány*, jejíž součástí je autorské hodnocení tvorby. Analogii k poutníkovu putování Itálií představuje vývoj Holanovy poetiky. I když básník kupříkladu ve druhé polovině třicátých let tušil, že jeho tvůrčí záměry s nejvyšší pravděpodobností nebudou realizovány, neustával na svých původních cílech lpět. Toto tvůrčí směřování, u něhož nebylo možné předpokládat úspěšné završení, znamenalo pro básníka opětovně ve svých dílech narážet na poznání, že harmonizace a duchovní přesah se jeho veršům vymykají. Tento rozpor mezi stále živým záměrem a mapováním nemožnosti jeho uskutečnění je v Holanových dílech, zejména v poemě *První testament*, reflektován.

Sebeničením může být v *Toskáně* pojmenována opakující se negace harmonického konceptu v poezii, která se začala objevovat ve druhé polovině třicátých let. Popírání neoplatónské metody tvorby není ve druhé polovině padesátých, kdy Holan psal *Toskánu*, chápáno jako projev pokorného autorského postoje k omezeným možnostem vlastní poezie, nýbrž je jím paradoxně zdůrazňován základ této koncepce, jímž je touha po duchovním přesahu, který se jeví být nedosažitelný. V dějové linii milostného příběhu je poutník zhrzeným milencem, jenž si je vědom toho, že Gordana v jeho životě absentuje, ovšem s tímto faktem není smířen, což se projevuje jeho rozčilením a agresí. Metapoetická rovina *Toskány* vypovídá o estetické zhrzenosti autorského subjektu, jenž byl v jistém ohledu zrazen při svém psaní dějinami a politicko-spoločenskou situací, v jejíž interpretaci se po druhé světové válce zmýlil. Odmítání konceptu harmonizace v Holanově tvorbě doprovází prohlubování negativity, které je ve verších o pýše podněcované sebeničením posuzováno velice přísně, jelikož je zredukováno na symptom uražené ješitnosti. V *Toskáně* je formování básnického směřování Platónovou filosofií a neoklasicismem, jež je symbolizováno poutníkovým přáním vystoupat nad Florencii, považováno za opovážlivý pokus, jenž je roven aktu pýchy, který je spojován s biblickým příběhem o stavbě babylonské věže. Tvůrčí koncepce Holanovy poezie se v *Toskáně* vyjevuje jako zhroucená babylonská věž a

její ruiny jsou připomínkou bývalého tvůrčího plánu. Nenaplněnost prvotního zacílení, jež rozvoj jeho poezie rozpochybovalo, básníka nutí ustavičně se k tomuto tématu vracet, třebaže zápornou formou, v níž svá tvůrčí gesta zpětně ničí znevažováním děl vystavených na základě neoplatonismu. Ve verších *Toskány* básník toto popírání umocnil a završil, protože nepolemizuje pouze s metodou své tvorby z doby třicátých let, ale dokonce kritizuje sám sebe za způsob, jakým reagoval na její narušení dějinnými okolnostmi a odsuzuje prvotní impuls, který jej přivedl ke snu o spásanosti pouti do Itálie.

Mezi zjevná témata *Toskány*, jimiž jsou zejména tragický milostný vztah mezi poutníkem a Gordanou, filosofické tázání se po smrti a italská pouť, je zakódováno téma duchovního putování vrstvami Holanova díla, jež je podrobováno kritickému bilancování. Poutníkův příběh o cestě Itálií je současně příběhem vývoje Holanovy poetiky. Kritického poznání předchozích tvůrčích období je v *Toskáně* dosahováno prostřednictvím vypravěčova hodnotícího vztahu k hlavní postavě poutníka, který představuje motivický komplex Holanova díla, v němž je kontrahována historie básnickovy tvorby. Poutník není pouze mužem vystupujícím ve fiktivní italské pouti v *Toskáně*, který je odvislý od předchozích subjektů Holanových děl, jeho identita je zároveň určována povahou lyrických subjektů Holanovy rané lyriky a taktéž v sobě nese otisk životního postoje a příběhu básníka z *Prvního testamentu*, kováře z *Cesty mraku* nebo i životní zkušenosti Hamleta z *Noci s Hamletem*. Rovněž postava Gordany v sobě obsahuje poukazy k minulým tvůrčím obdobím. Obráží se v ní povaha Stradany a Tessuny z Holanových básnických próz z doby třicátých let a zejména představuje paralelu a současně kontrast vzhledem k postavě Marie z *Prvního testamentu* či k Julii z *Noci s Hamletem*.

Posuzování minulých fází tvorby je uskutečňováno na základě prolínání motivů pocházejících z různých básnickových textů, během něhož se odehrává konfrontace minulé a současné fáze tvorby. Ve verších o poutníkově italské výpravě jsou rozprostřeny motivy, jimiž je jednak líčena atmosféra a podoba prostředí, kterými poutník prochází, ale jež současně náleží do motivické krajiny básnickovy poetiky, poněvadž zastupují fáze Holanovy poezie od sklonku dvacátých let, přes ranou lyriku první poloviny třicátých let, období let čtyřicátých až po léta padesátá. Především duchovní atmosféra Benátek a Toskánska je protkána motivy, které souběžně slouží k charakteristice prostoru, ovšem je pro ně určující především to, že

v kritickém náhledu vypravěče plní také funkci metapoetickou. Ať se poutník nachází v Praze, ve vlaku, na italském území či v Rakousku, motivy, jimiž je jeho cesta postihována, mají víceznačnou funkci. Tytéž motivy v *Toskáně* zaprvé utvářejí příběh a témata lyrických úvah, zadruhé představují intertextuální odkazy k jiným Holanovým básním a zatřetí odhalují intratextuální osu díla, jelikož právě jejich přítomnost umožňuje autorskému subjektu reflektovat zákonitosti vlastní poetiky. *Toskána* je básní, v níž vrcholí autorova tendence propojovat vlastní díla intertextuální sítí vztahů. Motivy z jiných básnickových textů se v této básni ovšem pouze neopakují a není k nim bezděčně odkazováno. Tím, že se v *Toskáně* objevují, není do tohoto díla významový kontext, v němž se původně vyskytovaly, jen vtažen, ale dochází k jeho srovnání s nynějším stavem básnického vývoje. Tato komparace prvků proměňující se poetiky představuje proces, během něhož jsou konstituovány souvislosti mezi motivy a tématy a který probíhá simultánně s odvíjením příběhu a zakládá možnosti metapoetického čtení básně.²⁴³

5.5.2 Popření koncepce transcendentály z Prvního testamentu

Ihned první verš uvádí *Toskánu* do souvislosti s *Prvním testamentem*, na nějž navazuje a jehož tragické vyznění prohlubuje: „Kdysi (a bylo to v zimě) pozvala ho do své věže. / Později se tak stalo v zářijový den, / který pouštěl žilou psímu vínu. / Dnes od ní dostal dopis, který / ho volal do Venecie.“ (Holan 1963: 189). V tomto verši se neobjevuje pouze opakování motivu zvacího dopisu od milované ženy, který je výrazným znakem Holanovy poezie, ale je jím vytvářen příběh Holanova díla, poněvadž postuluje existenci jednoho fiktivního časoprostoru, jenž je sdílen více básnickovými díly. Básník, který dostává dopis od ženy v *Toskáně*, je v tomto

²⁴³ Intratextuální dimenze díla dle Červenková názoru představuje třetí rovinu literárního textu. Části intratextu se vyznačují tím, že jsou stejně jako prvky syntagmatické osy realizovány v textu, ale na rozdíl od ní jsou jeho složky mimočasové. Intratextová rovina proto představuje průnik oblasti mezi syntagmatem a paradigmatickem. Do intratextuální roviny patří znaky, které se vyznačují simultánní existencí v několika vrstvách díla. Červenka považuje intratextovou úroveň za „simultánní syntagma“ (Červenka 1996: 34). „Konstituuje-li se tedy v díle na podkladě téže *několikanásobně zformované výrazové substance* několikero označujících, mohou tato označující vystupovat jen v jakýchsi svazcích. V každém okamžiku časového průběhu textu nabízí se k procesu semiózy několik simultánně fungujících znaků. V citované studii jsme popsali jejich významové sjednocení jako úkol zadaný vnímateli. K paradigmatické a syntagmatické dimenzi promluvy přibývá tak v případě literárního díla dimenze třetí – nazvěme ji intratextuální –, která se syntagmatickou osou má společný příznak realizovanosti, s osou paradigmatickou příznak simultaneity [...]“ (Červenka 1996: 33).

verši identifikován s postavou básníka z *Prvního testamentu*, jenž obdržel pozvání od Marie k návratu do rodného kraje v zimním období. Marie básníkovi ve zvacím listu píše o nadcházejícím padání sněhu a z jejích slov je patrné, že její obydlí disponuje věží. Ve svém dopisu se snaží vyvolat v básníkovi vzpomínky na společně prožitý čas v době dospívání za zimního času naplněného ještě dětskými radovánkami, aby jej přilákala k návštěvě: „, Už brzy bude padat sníh... / Tři komory jsou v patře vížky... / Pak vyjedeme na saních... / Ach saně, saně samotičky! / Zda vzpomínáte? Jaký čas: / já zahalena v pavučinku, / vy ve vlčíně podle zvyku, / a trysk a kumys bílých smyků, / a kuň, jenž škubal a pak spás / rolničky se šťovíkem znění... / To dětství že už není, není? ... / Přijed'te, milý, čekám vás... / Chcem z básnění hned do vědění. ‘ ‘ (Holan 1970: 26). Evokace prvního setkání mezi básníkem a ženou, která je v *Toskáně* nazývána Gordana, odpovídá situaci, již prožívá spisovatel v *Prvním testamentu*. Příběh i sémantika *Prvního testamentu* představují minulost hlavní postavy *Toskány*.

Obraz prvního setkání básníka a Gordany evokovaný narážkou na *První testament*, je v *Toskáně* konfrontován se současným stavem jejich vztahu. Vývojová fáze Holanovy poetiky konce třicátých let se střetává s jejím vrcholným stadiem z druhé poloviny padesátých let, v níž vznikla většina *Toskány*. Zatímco v *Prvním testamentu* vyzývá Marie básníka k návratu do rodné obce a současně do času dětství, Gordana vybízí spisovatele k návštěvě Itálie a prostřednictvím fiktivní pouti se na italské území navrací sám autor, jenž italskou cestu prožil. I když se cílové stanice v obou dílech liší, spojuje je autobiografické téma návratu. *Toskána* je prohloubenou a negativnější variací *Prvního testamentu*, jelikož básník se v této poemě s Marií setká a po krátký čas prožívá iluzi navrátilivšího se milostné okouzlení a navrací se mu také intenzivní vzpomínky na dobu dětství, kdežto poutník *Toskány* se Gordany ani po usilovném snažení nedopátrá.

Básníkovi se v *Prvním testamentu* ovšem nepodařilo učinit smysluplnost svého svazku s Marií odolnou vůči zásahům časovosti, a proto jejich vztah ztroskotal a básník Marii opouští. Přestože vyznění příběhu *Prvního testamentu* je tragické a poukazuje k marnosti pokusů o harmonii ve smyslově vnímatelném světě podřízeném hmotným zákonům, je v závěru této básně vyslovena nutnost budování vertikální spojnice mezi zemí a nebem, která je jedinou a základní podmínkou pro dosažení souladu v životě člověka. Teprve tato transcendentála, jak Holan tuto

vertikálu nazývá, jako pevná vazba lidské bytosti k duchovnímu přesahu posvěcuje jakýkoli jeho tvůrčí čin a pouze ona může jeho výtvořiny uchránit před pomíjivostí a poskytnout jim trvalý smysl. Hlavní postavou této skladby je básník, tudíž podmínka existence transcendentality se vztahuje zejména k psaní poezie.

Na konci *Prvního testamentu* je navzdory neúspěšnému pokusu o návrat do harmonické minulosti vyslovena nutnost hledat duchovní přesah v poezii: „Jenomže sama země praví: / Bez ryzí transcendentality / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach, nikdy nedostaví.“ (Holan 1970: 91). Z tohoto vyústění *Prvního testamentu* vyplývá nevyřčený závazek básníka pokoušet se vztahovat verše k transcendentnu, i když realita světa ztvárněného v díle takovou vizi popírá. V *Toskáně* je ve srovnání se závěrem *Prvního testamentu* systematicky dokazována nemožnost harmonickým způsobem propojit hmotné a duchovní. Motiv rozestavěné stavby mířící k nebi je v *Toskáně* dešifrován jako pyšný nárok umělce na duchovní přesah a toto metaforické označení pro tvorbu básnického díla je přirovnáváno k troskám babylonské věže. Namísto artikulování nutnosti a potřeby transcendentality, se v *Toskáně* objevuje popření této představy v opakujícím se obrazu vertikály, která se hroutí. Není zde přítomen rozpor mezi vědomím toho, že je nemožné učinit duchovní přesah součástí lidského života, a přetrvávající touhou po dosažení harmonie prostřednictvím vztahu k transcendentnu jako je tomu v *Prvním testamentu*. V *Toskáně* je básník důsledně pesimistický a dospívá k přijetí tragického rozměru reality. Pokud je duchovno nedosažitelné, není možné nalézt soulad se světem a je zbytečné hledat cesty, jak transcendentna dosáhnout. Poutníkův příběh v *Toskáně* značí cestu vzdávání se neuskutečnitelných záměrů a k nim náleží zejména úsilí o harmonizaci a o zduchovnění.

Autorův reálný cestovní itinerář je odrazem jeho esteticko-religiózních záměrů, jež měly být naplněny na italském území. Ve fiktivní pouti do Itálie v *Toskáně* jsou tato očekávání důkladně vyvracena a jsou usvědčovány z iluzivnosti, jež nekorespondovala se skutečností. Reálná autorova zkušenost se zpětně promítá do cestovního plánu, který tvoří osnovu *Toskány*. Benátky jsou prvním městem, v němž se poutník potýká s Gordaninou unikavostí. Vypravěč jeho reakci vystihuje veršem založeným na paradoxu, v němž se poutník opírá o neexistující sloup: „Když tam přišel, nikoho nenašel... / Opřel se o sloup nejsoucíoho přítomna [...]“ (Holan 1963: 211). Tímto veršem je vyjádřeno, jak zklamané očekávání narušuje

stabilitu hlavní postavy, ovšem současně jím vypravěč záporně hodnotí poutníkovou tendenci hledat v tíživé situaci oporu tam, kde ji nemůže nalézt. Motiv bortících se sloupů symbolizujících vertikály se vyskytuje ve vyprávění o poutníkově pěší pouti z Poggibonsi do San Gimignano, do nějž se promítá i religiózní součást autorovy motivace k reálné italské pouti. Poutník zmítající se v beznaději se na své cestě do San Gimignano potácí, a proto si jej všimá sedlák, který jej do této cílové stanice dopraví ve svém vozu. Putující básník ztrácí jistý krok, poněvadž duchovní hodnoty, k nimž se upínal, protože je považoval za pevné a nezrušitelné, se při hledání Gordany vyjevují jako nestabilní a snadno zničitelné iluze: „Tak vrávorá ten, který přikoval / žhoucí doufání k voskovým sloupům víry...“ (Holan 1963: 218).

Přikování poutníka k roztékajícím se voskovým sloupům víry vysvětluje rozkolísanou chůzi značící stav marnosti, která je způsobena především tím, že hledá jistotu tam, kde není přítomná. Poutník věří, že kdyby Gordanu dostihl, dostalo by se mu odůvodnění celé jeho italské výpravy, ovšem její absurdní chování je s touto představou v rozporu. V těchto verších je záporným způsobem hodnocena Holanova poezie z doby třicátých let a kritický postoj lze vztáhnout i k poválečným angažovaným dílům, která byla prokomunistická. Autor své tvůrčí zaměření upjal v rané fázi své tvorby k naplňování programu hledání duchovního přesahu, který měl zaručit harmonické chápání světa, a nedokázal od něj svou poezii osvobodit, když dospíval k reflexi, že jeho usilování je marné. Vztahování se k transcendentnu v poezii roztálo jako sloup z vosku po střetu s dějinami ve druhé polovině třicátých let a taktéž přesvědčení, že komunistická ideologie zaručí světový mír a nahradí naději skrytou v Platónově filosofii a v křesťanské nauce bylo záhy vyvráceno.

Také v San Gimignano je popírána možnost realizovat koncepci transcendentály, jež je osvětlována v *Prvním testamentu*. V básni *Zda jedenkrát z Vanutí* představoval motiv středověkých věží San Gimignano pro lyrický subjekt nadějeplný poukaz k duchovnu, tuto funkci ovšem v *Toskáně* postrádá.²⁴⁴ Věže

²⁴⁴ Ve sbírce *Vanutí*, kterou Holan publikoval roku 1932, nejsou naděje na završení programu harmonizace uzavřeny, nýbrž je v ní naopak formulováno doufání básníka v jejich naplnění. Třebaže básníková současnost se vyznačuje negativitou, usiluje o to, aby jeho budoucnost byla kladná: „Zda jedenkrát sestoupíš, Pane, ve mne, / bys z malby mé, jež v sporech příprav je, / odložil dnešní barvy příliš temné / na zítřek lilie – // podobně jako kdys ve Svatém Gimignano / mi chlapec kreslil jména věží Tvých / na papír noci, který ve slastném vanu / v jitřenku písma tich – // zda jedenkrát zahojíš se v mou ránu, / ty tichý úvode všech věcí budoucích?“ (Holan 1965: 46). Spory příprav, o nichž

sdílejí s transcendentálou vertikální povahu, která sice nedovršuje, ale naznačuje splynutí země a nebe. Poutník však, přestože o jejich existenci ví, ani jednu z těchto věží nezahlédne, jelikož pláče: „Pro tyto slzy neviděl pak Svaté Gimignano, / kam brzy dorazili, neviděl věže, / jejichž jména, mu chlapci napsali / do Babyloniac“ (Holan 1963: 219). Transcendentno přisuzované ve *Vanutí* věžím je v *Toskáně* popřeno v hořké ironii, jelikož jeho zdánlivý otisk je proveden zápisem pojmenování staveb do poutníkovy zápisníku, jehož název odkazuje ke zhroucení babylonské věže. Slzy, které brání poutníkovi tušené věže spatřit, jsou projevem přetrvávajícího žalu, v němž poutník spočívá od své pěší pouti, při níž podlehl zoufalství, protože se mu opět nepodařilo Gordanu dostihnout.

Sedlák se poutníka otáže na důvod jeho pláče a muž mu lakonicky odpoví, že důvodem je samotná existence jeho slz: „A když se ho sedláček ptal, proč pláče, / poutník řekl: Protože mám slzy...“ (Holan 1963: 219). Ten, kdo má slzy, je odsouzen k utrpení. Možnost plakat je chápána jako potvrzení pesimistického postoje k životu. Jestliže je příčina pláče spatřována v samotných slzách, neexistuje žádný vnější důvod, který by bylo možné odstranit jako zdroj utrpení a tímto zásahem vytvořit kladné pojetí života, v němž by nebylo třeba plakat. Poutník je uzavřen ve svém smutku, poněvadž vysvobozující moc spirituálního přesahu je v *Toskáně* představena jako bezvýjimečně nedostupná. Básník v *Toskáně* vyslovuje své přesvědčení, že daností lidské bytosti je utrpení, nikoli radost. Poutníkovy odpověď sedlákovy je výrazem vítězství disharmonie a tragiky života v básníkově tvorbě. Od pěší pouti po toskánské krajině se začíná sblížovat náhled vypravěče a poutníka na význam fiktivní italské pouti, jelikož hlavní postava *Toskány* se v Itálii prodírá k téže zkušenosti, která prosvítá z hodnocení vypravěčského subjektu.

Ke skutečnému poznání hloubky marnosti a fatalismu negativity dospívá poutník nad propastí ve městě Volterra, která představuje protiklad vertikálních staveb. Poslední symbol zhrouceného sloupu, jenž je analogií k babylonské věži a který značí v *Toskáně* ztroskotání neoplatónské metody tvorby, popření snahy o transcendentálu v poezii a nedokončenost díla před básníkovým úmrtím, má podobu nedostavěného domu, jež poutník spatřuje v Mozartsburku těsně před příchodem smrti: „Na náměstíčku *U violy pomposy* / chtěl se podívat, kolik je hodin, / ale místo

lyrický subjekt v básni hovoří, ovšem ve druhé polovině padesátých let vyústily v zřetelné zjištění, že vztahování se k duchovnímu přesahu básníkovy poezii netransformovalo v nástroj katarze.

věže byl tam nedostavěný dům / a nedožitý trávník zbytečně podceňovaný / sotva začatým plotem, / který teprve později dostane / okázalé zuby, zuby moudrosti...“ (Holan 1963: 233). V těchto verších je opět přítomen motiv momentu zklamaného očekávání. Na místě, kde poutník očekával věž, která jej měla orientovat v časovém dění, vidí nedokončenou stavbu domu. Motiv absentující věže s hodinami symbolizuje význam vertikálního rozměru pro život v rovině horizontální, ovšem tento jeho smysl není na konci *Toskány* naplněn, poněvadž časové dění není protnuto vertikálou. Motiv nedostavěného domu představuje absenci transcendence jako řádu v pozemském životě člověka a v básnické poezii. Tímto motivem je vyjádřena závěrečné bilance celoživotní básnické cesty. Ve vizi nadcházející smrti je význam Holanovy tvorby devalvován, poněvadž její metaforou je učiněn nedostavěný dům, který se původně měl stát věží zhmotňující vertikální princip duchovna. Negativní hodnocení dosavadní tvůrčí činnosti vyplývá ze značného nepoměru mezi tvůrčími očekáváními mladého básníka a reálným stavem poezie v její vrcholné fázi před spisovatelovou domnělou smrtí.

5.5.3 Gradační kompozice a repetitivní struktura *Toskány*

Kompozice příběhu fiktivní cesty do Itálie je formována postojem autorského subjektu k vývoji vlastní poezie. Beznaděj hlavní postavy na pouti za Gordanou graduje až k prozření, že celá cesta do Itálie postrádá účel, pro nějž byla vykonána, protože se vyjevuje jako absurdní počin. První Gordanino pozvání se vyznačuje zřetelností a důrazností a, ačkoli poutník nezná důvod této výzvy, nepochybuje o spolehlivosti Gordaniných slov, která se stávají příčinou jeho odjezdu do Benátek. Gordanino naléhavé pozvání se ovšem velmi rychle proměňuje ve falešné sliby a lživá ujišťování a poutníková důvěra v texty, které mu panenské dívky přinášejí, se postupně rozpadá. Ve vzkazu, který obdrží poutník v San Gimignano, se Gordanino písmo radikálně změnilo v nečitelnou změť znaků, jež se ani nepodobají literám. Když se poutníkovi v San Gimignano navrací schopnost vnímat zrakem realitu, musí rozluštit Gordanin vzkaz, aby věděl, kam má na své cestě pokračovat: „ale nejzranitelněji luštil později / při estilo desornamentado a při soplivé svíčke / jakési klikyháky, které ho zvaly do Volterry...“ (Holan 1963: 219). Ve Volteře už nejsou v dopisu přítomny ani klikyháky, poněvadž Gordana zde už básníkovi zanechala žádnou zprávu, ale pouze prázdnou obálku.

Komunikace mezi poutníkem a Gordanou je alegorií básníkovy vztahování se k duchovnímu přesahu v poezii. Intenzita signálů transcendence v průběhu poutníkovy putování podléhá zákonitostem promyšlené gradační kompozice, jelikož s každou novou zastávkou postupně slábne, až nakonec ve Volteře naprosto vyhasíná, čímž je znázorněn střet básníka s absurdem bez jakékoli naděje na možnost jeho přesažení. V poutníkově příběhu je zobrazeno doznívání harmonické koncepce tvorby, jejíž základy vznikly na přelomu dvacátých a třicátých let a která zůstala v Holanově poezii setrvačně přítomna po celý čas jeho tvorby. Představovala zásadní téma jeho veršů, poněvadž se vůči tomuto pojetí poezie neustále vymezoval. První Gordanina pozvánka do Benátek koresponduje s nejranější fází Holanovy tvorby, v níž věřil, že italský pobyt může celostně transformovat jeho tvůrčí nastavení. Odjížděl do Itálie, aby na jejím území získal rozřešení svých ambivalentních postojů k tělesnosti a duchovnosti, k harmonickému a disharmonickému pojetí života a tvorby.

Básníkovy opakované nezdary při pokusech o úspěšné vytvoření duchovního přesahu v poezii se promítají do repetitivní struktury *Toskány*, ve které jsou očekávání a sny hlavní postavy neustále zklamávány. Za první zklamání lze považovat deziluzi z procesu dospívání, během něhož subjekt ztrácí nevinnou spontaneitu a čistotu dětství. Přemítání o vině dospívání a o snaze navrátit se do bezrozporných momentů dětství prostřednictvím katarze učinil básník hlavními tématy básnické sbírky *Triumf smrti*. Druhou výraznou prohrou, která se otiskla do básníkovy díla, byla prožitá cesta do Itálie, poněvadž básník v této zemi zjistil, že ani cesta do zahraničí nepřinese jeho duši očekávanou křesťanskou spásu před konečností, a tudíž se mu nepodaří duchovně obrodit počátky své poezie. Po tomto otřesu religiózně-estetickém následovala ve druhé polovině třicátých let krize, již je možno nazvat spirituální, jelikož dějinné směřování vyvolalo rozvrat neoplatónského pojetí tvorby, které navazovalo na duchovní atmosféru italského prostředí. Ve druhé polovině čtyřicátých let byla otřesena etická rovina Holanova díla poznáním pravé povahy Sovětského svazu a komunistické ideologie aplikované ve Východním boku. Následkem tohoto neočekávaného prožření byl prohlouben básníkovu pocit viny a odpovědnosti za zlo, který byl tematizován v *Triumfu smrti*.

Uvedená narušení básníkových estetických představ a zacílení způsobila, že básník byl čím dál méně schopen vztahovat se ve svých verších k duchovnímu

přesahu, který ještě na počátku čtyřicátých let v *Prvním testamentu* považoval za určující předpoklad jakéhokoli tvůrčího aktu. Symbol prázdné obálky, kterou poutník získává ve Volteře, značí vyvrcholení ztráty poukazů k duchovnímu přesahu. V bilancujících verších *Toskány* je celoživotní autorovo dílo nahlédnuto jako torzo ambiciózního moderního projektu, z něhož byl uskutečněn pouze nepatrný zlomek. Před smrtí putujícího básníka je v *Toskáně* ukázáno, že namísto zduchovnělé stavby je jeho tvorba podobna rozvalinám babylonské věže. Toto autorské hodnocení potvrzuje motiv zápisníku, do něhož si putující básník na své italské cestě zaznamenává své zkušenosti, poněvadž autor pro něj zvolil název Babyloniaca.

5.5.4 Zápisník Babyloniaca

Přítomnost motivu zápisníku či deníku Babyloniaca v *Toskáně* svědčí o tom, že nejvíce se básník v tomto díle zabývá svou tvorbou ze třicátých let, což je s nejvyšší pravděpodobností také fikční čas, do něž je italská cesta z velké části zasazena, který ovšem není v *Toskáně* jednoznačně určen.²⁴⁵ Tímto pojmenováním totiž Holan označil devátý svazek svých *Sebraných spisů*, v němž jsou obsaženy básnické prózy ze třicátých let, které vznikaly paralelně s lyrickými sbírkami tohoto tvůrčího období. Nejprve se název Babyloniaca objevil v *Toskáně* jako výraz odmítavého autorského posouzení zejména rané fáze vlastní básnické činnosti a teprve poté se z něj stalo pojmenování jednoho ze svazků souborného vydání Holanova díla. Holan napsal většinu básně mezi léty 1956–1957 a některé úpravy provedl před publikací díla roku 1963. „Poutníkův cestovní zápisník se jmenuje Babyloniaca – tímto titulem označí Vladimír Holan roku 1963 jeden svazek svých

²⁴⁵ Před odjezdem z Prahy do Itálie se jeví být postava spisovatele starším a zkušeným mužem, který spíše než že by byl autobiografickým zpodobněním autora v době mládí, odpovídá svými postoji muži ve věku kolem padesáti let, v němž začal Holan *Toskánu* psát. Motiv padesáti let se vyskytuje v jednom z výjevů z vlaku mířícím do Benátek. Poutník vstupuje do kupé, v kterém je světlo omezováno mrakem, jemuž je přisouzen věk padesáti let. O poutníkově vyšším věku svědčí také jeho vzpomínky na minulý společný život s Gordanou. Nelze však jistě říci, že se fiktivní cesta do Itálie odehrává ve druhé polovině padesátých let, kdy básník oslavil padesáté narozeniny. Motiv italské cesty obsahující narážku na Mussoliniho, zápisník Babyloniaca, označující Holanovu tvorbu třicátých let, který je poutníkem teprve psán, a samotná italská pout', zařazují příběh spíše na konec dvacátých let. *Toskána* neobsahuje žádný náznak toho, že by postava poutníka navštěvovala Itálii podruhé. Ať už je věk poutníka jakýkoli, fiktivní pout' je jím prožívána jako nová zkušenost, která je však subjektem vyprávěče, jenž se vyznačuje vědomostní převahou, z odstupu nazírána jako opakování.

sebraných spisů, ten, jehož obsahem je vedle básní v próze *Kolury*, esej o umění *Torzo*, *Lemuria* a válečný deníkový fragment *Hadry, kosti, kůže*.“ (Justl 2010: 175). V *Kolurách*, v *Torzu* i v *Lemurii* se obráží autorova zkušenost italské cesty v cestopisných motivech a v prvcích literatury Grand Tour. Na *Kolurách* básník pracoval souběžně se sbírkou *Vanutí*, v níž je rozvedena metoda neoplatonismu, a obě díla byla dokončena roku 1932. *Torzo* vznikalo roku 1933 paralelně s básnickou sbírkou *Oblouk*, jež byla publikována roku 1934. Básnický deník *Lemuria* byl napsán mezi léty 1934–1938 a doba jeho vzniku se protíná s tvorbou básnické sbírky *Kameni, přicházíš...*, jež byla vydána roku 1937 a která je rovněž formována zkušeností italské cesty, i když v ní začíná básník reflektovat proměny dějin. Motiv zápisníku *Babyloniaca* v *Toskáně* zastupuje nejen metapoetické hodnocení básnickovy tvorby, ale též autobiografickou spisovatelskou zkušenost.

Celkem se motiv zápisníku *Babyloniaca* vyskytuje v *Toskáně* třikrát, a to na různých místech básně. Vždy je to však v pásmu vypravěče, ani v jednom případě není zmíněn název *Babyloniaca* v promluvě postavy. Nejprve svůj zápisník poutník otevírá po nástupu do vlaku, poté, co se usadí v kupé, aby si jej prohlížel a četl si v něm. Při četbě vlastních zápisků začíná na poutníka doléhat únava a posléze usíná: „Otevřel svůj zápisník *Babyloniaca* s pocitem, / že nesmrtelnost nepohrdá pomíjením... / Bylo odtamtud vidět všechny pohádky / s otázkami dětí... Nejmenší pohyb – / a už tam byla propast / nebo moře, ale jistě dobrodružství / v kapesním vydání andělů, / ilustrované potulným malířem všeho, co bylo zatajeno... / Nebo to bylo zpíváno: canta Carla Boni... / Nebo to bylo křičeno: to v blízké oboře / útočil daněk na měsíčkováčící ženu... / Nebo to byla sfinx: to trpné couvání hrůzy / před sebou samou do sebe samé... / Nebo to byly ženské podvazky, poslední v pekle, / první ve vzpomínce... / Nebo, že na konci světa padneš do vědomí... / To potom je třeba otevřít otevřené dveře / a vejdeš do snu... / Zavřel zápisník a usnul.“ (Holan 1963: 198–199). Obsah poutníkovy zápisníku je vypravěčem představen jako jakýsi konzervátor dětského pohledu na svět, jelikož je charakterizován jako bod, z něhož je možno obhlédnout pohádky a který umožňuje vzpomenout si na dětské nazírání na svět. Z vypravěčova hodnocení je patrné, že *Babyloniaca* reprezentují v básni časnou fázi básnickovy tvorby, v níž sice byly přítomné rozpory a motivy negativity, současně s nimi však také nepřeborné množství nevyčerpaných a otevřených možností, z nichž ještě mohl mladý autor volit a touto svou volbou dosáhnout

změny ve vlastní poetice. Ovšem i v tomto úseku charakterizujícím vyznění poutníkových *Babyloniac* lze pozorovat gradaci negativity, poněvadž od motivu pohádek a otázek dětí přechází vypravěč k motivům zastupujícím tělesnost a sexualitu, jejichž záporný význam na konci strofy narůstá. Prvním přerušením harmoničnosti motivu pohádek je daněk útočící na ženu, která menstruuje, dále se objevuje motiv hrůzyplné a tajuplné sfingy a ženských podvazků. Zápornost je završena motivem konce světa, který současně navozuje představu hranice mezi bděním a spánkem, jelikož přerůstá v poutníkovu usnutí.

Okolnosti, za nichž poutník v zápiscích do *Babyloniac* pokračuje v Itálii, a významy, které svými záznamy na italském území k již existujícím textům připojuje, volný výběr z možností uzavírají. Podruhé je motiv *Babyloniac* zastoupen ve sloce o pobytu poutníka v Benátkách. Jakmile poutník zjišťuje, že Gordana jej zklamala a nedostavila se na schůzku, zaznamenává svou tíživou zkušenost do zápisníku: „Opřel se o sloup nejsoucího přítomna, / a zatímco ta trocha červivé mouky / byla přepodsívána řešetem lúny, / psal do *Babyloniac*: ‚Citovost smrti / vtělená a tedy smrtelná, trpí nesmrtelnou hrubostí těla... / Letos už dvakrát obrodily stromy... / Také lži mají už tolik plodů, / že život je k neunesení...‘“ (Holan 1963: 211). Ve chvíli zápisu se poutník domnívá, že právě prožil své největší životní zklamání, protože netuší, že za moment se dostaví holčička s druhou pozvánkou, která bude slibovat další setkání, jež se však rovněž neuskuteční. Beznaděj z první Gordaniny zrahy přenáší poutník svým zápisem do *Babyloniac*. Ve vlaku tušení, že duchovní přesah v podobě nesmrtelnosti neexistuje, nenarušovalo hledisko fikčního světa textů zápisníku, protože zůstalo vůči jeho obsahu vnější událostí: „Otevřel svůj zápisník *Babyloniaca* s pocitem, / že nesmrtelnost nepohrdá pomíjením... / Bylo odtamtud vidět všechny pohádky [...]“ (Holan 1963: 198). Ovšem v Benátkách se poutníkuv pocit doprovázející otevírání zápisníku stal reálnou zkušeností, kterou si do *Babyloniac* následně zapsal. Poutníkuv zápis z Benátek vyjadřuje paradoxní poznání, že jediným nesmrtelným jevem je smrtelnost uložená v lidském těle. V záznamu z Benátek se motiv tajemství, které je spojeno s neuzavřeností tázání a poznávání před italskou výpravou, proměňuje v motiv lži. To, co bylo ještě před návštěvou Itálie zahaleno tajemstvím, se v Benátkách začalo odkrývat jako klam. Gordana básníkovi v pozvánce nevysvětlila, proč potřebuje,

aby přijel do Benátek, poutník ovšem v Itálii nejenže příčinu Gordanina jednání nezjistí, nýbrž prohlédne, že je obelháván.

Naposledy se motiv Babyloniac objevuje ve verších o poutníkově neschopnosti spatřit věže San Gimignana, na něž mu zůstává vzpomínka v podobě jejich jmen, která mu chlapi napíší do jeho zápisníku: „neviděl věže, / jejichž jména mu chlapi napsali / do Babyloniac“ (Holan 1963: 219). Těmito verši básník odkazuje k *Vanutí* a k *Lemurii*, v nichž je také přítomen motiv zápisu jmen věží zdobících San Gimignano, ovšem ve kterých není zpochybňována zraková zkušenost jejich pozorovatele. V *Toskáně* zůstávají v poutníkově zápisníku jména, která si tato postava nedokáže propojit se zkušeností vertikálnosti, poněvadž se pro něj stala nedostupnou. Tato zapsaná jména nepřipomínají věže jako poukazy k transcendenci, ale upozorňují na ztrátu schopnosti symboly duchovnímu přesahu vůbec postřehnout.

5.5.5 Návraty postav z básnických próz třicátých let v Toskáně

5.5.5.1 Svržená idealita básnického vzoru Gemense

Postavy, které v *Toskáně* vystupují, pocházejí z textů, které Holan zařadil do devátého svazku *Sebranych spisů* nazvaného *Babyloniaca*, nebo se v těchto dílech vyskytují jejich předobrazy. Také jejich přítomnost dokládá, že básník se vymezuje především vůči své básnické činnosti ze třicátých let. Postava poutníkovy přítele Gemense, který je také básníkem, pochází z básnické prózy *Torzo*, v níž Gemens zosobňuje vzor a ideál spisovatele. Gemens je v *Torzu* starším, zkušeným a uctívaným básníkem, na jehož působení vzpomíná mladší autor a současně jeho přítel: „Klada nezřídka ušlechtilou ruku na mé rámě, básník a umělec nad jiné znamenitý, přesvědčený, že není díla bez studia, nákresů, světla a ohně a uhašení obou, abychom viděli, – oblíbil si zahrnovati mou nespoutanost mládí čistými kouzly a zkušenostmi, aniž mne podroboval, aniž kdy nahrazoval vzácnou důvěrnost shovívavostí, aniž kdy měnil vzájemnost na pouhou souvislost.“ (Holan 2004a: 76). Tvorba Gemense je definována pokorou, vděčností a harmoničností, jež tento básník ve svém díle i životě uskutečňuje prostřednictvím nazírání analogických souvislostí mezi entitami stvořeného světa,²⁴⁶ jejichž výrazem se stává

²⁴⁶ Mottem *Torza* je citát z tvorby Leonarda da Vinciho, v němž je analogie považována za základ tvůrčí metody: „Tepot ptačího křídla dá vám kresbu očního víčka a vlna na písčíně dokonávající

souladný tvar lidských výtvorů, kupříkladu krása džbánu, o níž Gemens rozjímá ve svém dopisu adresovaném svému mladšímu příteli: „ – že především hluboce děkuji za krásu hliněného džbánu. [...] Džbán! Kudy byl nesen jako hlína, čím vznikl v oku a jak mohly ruce vinouti tak křehké vábení pití z něho, zde nahoře! Jeho vznik kladu do lučinaté krajiny, již protéká a prozařuje klidný element hladiny. Neboť tento jeho kruh zde nahoře byl jistě určen vlnkou, vrženou pitím vlaštovky (vždy v letu!)...“ (Holan 2004a: 73–74). Uctíváný autor Gemens dokáže nalézt smysluplnost v pouhém tvaru hliněného džbánu, jelikož se domnívá, že v tomto jednom výrobku se sbíhá a koncentruje harmonická povaha určitého úseku světa. Analogie jako základ tvorby poezie vytváří souladné propojení se světem, které je protikladem meziválečného pocitu rozpojení člověka a vnějšího světa. Gemens se svým optimistickým naladěním a kladným pojetím života velmi podobá Goethovu harmonickému klasicistnímu hodnocení světa, v němž umělec a jeho díla korespondují s vnějším prostředím, jež není zdrojem nesouladu.

Básník uctívající Gemense konfrontuje svou tvůrčí cestu za harmonií s postoji svého duchovní vůdce Gemense a zjišťuje, že se vůči svému ideálu prohřešil a že ve srovnání s Gemensovou tvorbou se mu nepodařilo realizovat v poezii své záměry: „Co roků přešlo, než zastavily krok mých hrubých přečinů, tkvících hlavně v tom, že jsem bájil a zpíval Apolla gesty Dionýsa. Později všechny mé skryté pokusy (vpravdě slzy mají hvězdy, jež nepadají), proud klenotů možná, nesený dosud neurčitě potřebou břehů; všechny ty kroky odpovědí, jež jsem měřival vzdálenostmi naděje; všechny ty plody dusna, naříznuté posledním paprskem vnitřního slunce tak, že skanou dvě tři těžké krůpěje vláhy, ale jak hořké!“ (Holan 2004a: 76–77). Gemens však přes reflektovanou tvůrčí prohru znamená pro mluvčího stále uznávaný vzor a zůstává pro něj symbolem naděje a arkadické útěchy: „Měl jsem se po několika dnech probuditi neskonalým prostorem v osudu (snad že blízkost lásky doufá ve volné prostory žalu), nad jehož chvěním jiskřila jitřenka. Gemens. Nevím, úmysl kterých souhvězdí zpozdil čas této záře, ale on zde stál a rameno mého nevyřknutého slova neslo všechnu tíhu dechu.“ (Holan 2004a: 77).

naučí vás, kterak úsměv zahrává s rtem. Na obloze shledal jsem odlesky, jichž lze užítí v pohledu, a květiny dávaly mi příklad polohy rukou.“ (Holan 2004a: 69). Da Vinci zde promlouvá o pojetí tvorby, které odpovídá arkadickému chápání života, v němž není propast mezi vnitřním prožíváním a vnějším děním.

Gemens je básníkovým ideálním alter-egem, jímž se touží stát a jehož přístup ke světu a tvorbě hodlá zaujmout. Jestliže v *Torzu* pochybnosti autora o naplňování neoplatónského programu vytvářejí rozestup mezi mluvčím textu a adorovaným básníkem, jehož harmonizující metoda tvorby je vyjádřena symbolem džbánu, v lyrických sbírkách, jež stejně jako *Torzo* vznikly ve třicátých letech, jsou přítomny motivy poháru, které jsou stejně jako Gemensův džbán výrazem řádu a souladu. Námětem básně *Prázdný pohár z Oblouku* je krása tvaru poháru, která je opěvována, poněvadž je v ní kontrahována harmonie a kladnost světa: „Po tak lenivém zrání / k slavnostní esenci, připouštíš, předstírání, / jen formu blaha, rci?! // Připouštíš (tvář mne snímá) / tupost nových bludů, / kde okraj umění má / ostří svého studu? // Víím, lžeš mi z ňader vznosu / i boky krásných dnů, / závratě vonnou osu, / než na květ propadnu – // a přece k pitné vloze, / ač nevím jakou lstí, / mne zve tvůj kalich, hroze / ve vyšší bledosti, // když – rozhodnut – jsem náhle varován! / A je to krůpěj krve! Leč ne: / na nedočkavost ruky snesl vzácný van / sluněčko sedmitečné.“ (Holan 1965: 81). Lyrický subjekt je okouzlen formou poháru, v níž jsou soustředěny pozitivní prožitky, a proto, přestože si je vědom toho, že neobsahuje víno, jej tato číše láká k utišení žízně. Nebezpečí disharmonie a negativity je v závěru básně šťastně odvráceno, protože hrozba narušení kladnosti chvíle rozjímání byla pouze zdánlivá. Lyrický subjekt poznává, že se zbytečně zděsil kapky krve, jelikož rudou krůpějí je sluněčko sedmitečné. Tvar džbánu, o němž hovoří Gemens v *Torzu*, a forma poháru z básně *Prázdný pohár* představují viditelné a hmatatelné projevy duchovna. Oba motivy jsou dokladem možnosti zduchovňovat tělesné řádem či nacházet spiritualitu v profánních předmětech, kterou Holan ve své rané poezii zakládal recepcí Platónovy filosofie a Goethova vyrovnaného přístupu ke světu.²⁴⁷

²⁴⁷ Motiv poháru je přítomen taktéž ve sbírce *Kameni, přicházíš...*, v níž je možno jej nalézt v básni *Pohár při tvém probouzení*. Obdiv k vybroušené formě zřejmě skleněné nebo lesknoucí se číše v tomto textu prostupuje okouzlené líčení okamžiku probouzení: „I význam nesmělosti v nachu, i tmu / dokrouží při tvém probouzení u rána / na štíhle zvášnivělé noze rytmů / proměnný tanec z Murana. // Jen patř, jak váže a jen proto tryská / a vrhá jasy v *od* anebo *na!* / Co, jako hlava, anděli je zblízka, / doznívá patou v démona. // Svou první lící bdící zve se v druhou za sen / a v čirý obrat hněte temno příkazů. / Neznámý sobě, v dokonalost zřasen, / rozpoznává se na kazu. // Co bylo rtem, dech tento tisícový / do jisker tříští v plachém vržení... / (A někdy poznávám tam bok své příští dcery / a jeho něžné držení.) // Zkad jímá hudbu tento vzor nepřetržitý, / do jaké hloubky překlání svůj rytmus, aby navázal / pod víčkem pauzy temně žitý / zrak tónu, jež si zakázal?“ (Holan 1965: 108). Pohár symbolizuje v této básni znovuzrození člověka při probouzení. Zatímco pohár má svůj

V *Toskáně* Gemens přichází o výjimečnost, která je mu přisuzována roku 1933 v *Torzu*. Je postavou, která doprovází poutníka k vlaku a poté je jeho úkolem strážit jeho obydlí na Kampě po jeho odjezdu do Itálie. Gemens prokazuje básníkovi, připravujícímu se na cestu do Itálie, obdiv a v dialogu mezi nimi je patrné jejich rovnocenné postavení, které je v určitých momentech narušováno nadřazeností odjíždějícího básníka, který mnohdy Gemense poučuje jako méně prozíravého umělce. Zatímco básník opouštějící svůj domov dokáže přesně vystihnout Gemensovy postoje, Gemens se s údivem dotazuje, co se v básníkovi vyzvaném k italské cestě odehrává. Gemensovo hodnocení světa a jeho umělecká koncepce nejsou již pro zkušenosti tohoto básníka dostačující.²⁴⁸ V *Toskáně* je idealita autorského přístupu z doby třicátých let překonána zcivilněním postavy Gemense. Bez znalosti Holanova raného díla, v němž vystupuje Gemens, čtenář s nejvyšší pravděpodobností nedospěje k pochopení významu motivu poháru, který se nachází ve verších *Toskány* o přelomové cestovatelské zkušenosti poutníka ve Volteře: „Takto se rázem ukáže nemožný pohár, / který ukazuje, co je ušlechtilost / *povalená* do skla;“ (Holan 1963: 230). *Toskána* je komponována takovým způsobem, že

tvár již uskutečněn, probouzející se člověk postupně nabývá vědomí a dociluje plnosti, která je přítomna ve tvaru číše.

²⁴⁸ Gemens se v *Toskáně* opakovaně dotazuje postavy básníka na to, co právě prožívá. V tomto díle nevystupuje jako umělecká autorita, která je schopna druhému básníkovi poradit: „Když takto zavadil o zlou předtuchu / a začernil si snění, slyšel, jak se ho ptá / přítel Gemens: ‚Neblahá zpráva?‘, / a slyšel sebe, jak odpovídá: / ‚Jde o konec prázdnin, o svatební noc / nebo o noční výslech. O pocit ubezpečení / nebo trestu. Ani v sebelásce / nemáme na vybranou. Musím ještě dnes odcestovat. / Auricomam Italiam vadit. Nalijte si, / je to dobré víno!‘ ... / ‚Dal bych přednost kořalce s pepřem.‘ / ‚Obojí je ve skříní, poslužte si! Nevím, / kdy se vrátím, dám vám rezervní klíče, / dohlédnete sem občas, ano? / Vím, že boje se přeplnění, odmítáte / obraz za obrazem stejně nepochopitelně, / jako kdybyste vyplňoval opuštěnost / stále přidávanými židlemi. Ale tady / jen a tam dohlédnete. Abyste otfásl prachem.‘“ (Holan 1963: 190). Básník je dokonce vůči Gemensovi kritický, jelikož poukazuje k absurdním řešením jeho úzkostí a strachů. Gemens je v tomto díle tím, komu jsou vysvětlovány filosofické otázky spojené s poznáváním časovosti a konečnosti lidského života či s tématem sebevraždy: „‚Kdybych tak tušil, co se teď ve vás děje!‘ / ‚Asi toto: jsme zvědaví a pojednou / je tu nepředvídané... Takový pocit / má možná dítě octnuvší se / *poprvé* před budíkem...‘ / ‚Co udělá dítě?‘ / ‚Bude mít strach!‘ / ‚Třeba si na budík sáhne...‘ / ‚Ano, zvykne-li si... Snad potom vezme budík / do ruky a přiloží jej k oušku... / Jenomže jeho strach se znásobí v úděs, / tak tvrdý v odstínech... Bude se musit / rozhodnout...‘ / ‚Co tím myslíte?‘ / ‚Každé rozhodnutí přesahuje toho, / kdo se rozhodl... I sebevrah / čeká na sebe...‘“ (Holan 1963: 190-191). Znalcem života i umění je ve srovnání s Gemensem postava poutníka, který je v *Toskáně* spisovatelem, jenž má obdivovatele, jejichž začátečnické texty směle posuzuje: „‚Šimon, vás obdivovatel, / se včera vrátil z Achmim-Panopolis.‘ / ‚Vím, navštívil mne před hodinou, je skvělý, / myslí v paláci, ale nedomýšlí... / Což neznamená, že by měl myslit v podnájmu...‘“ (Holan 1963: 191-192).

předpokládá znalost předchozího Holanova díla, aby mohla být adekvátně vyložena a aby jednotlivé motivy nepůsobily na interpreta jako nahodilé asociace.

Ve Volteře graduje negativita poutníkova marného následování Gordany. Poutník ve Volteře získává prázdnou obálku, poté u propasti dospěje k poznání, že jej Gordana pouze šálí a že ji už nikdy neuvidí a odchází do baru. Je existenciálně znaven věčnou ambivalencí plynoucí z rozporů, které jsou vlastní jak pesimistickému, tak kladnému pojetí života, jež se ve své kontrasty přelévají. Poutník touží na své vnitřní konflikty zapomenout, ale zjišťuje, že ztrátu paměti mu neumožní nekončící reflexe: „Je třeba zapomenout! / Zapomenout v podzimním lese... nebo v sobě / samém... / Ale i zapomenutí, i sen / je nepřetržité vědomí... / Je to nelidské... Je to nelidské z lásky...“ (Holan 1963: 229). Nenachází žádné východisko ze své zoufalé životní situace, kterou cesta po Itálii nevyřešila, nýbrž prohloubila, a proto uvažuje o dobrovolném odchodu ze života, jež však vzápětí zamítá, jelikož jej pokládá za neautentický a nezodpovědný čin, který by podle jeho mínění žádný ze sebevrahů, pokud by znovu získal možnost žít, nezopakoval: „Ukončit to, ukončit to tedy! / Ale smrt není monolog, monolog, / ten *omyl* sebevrahů!... Nepřečtli by to, / nepromluvili by to po sobě!...“ (Holan 1963: 229–230). Poutník se ve Volteře ocitá v naprosto bezvýchodné situaci, jejímž důsledkem se stává ztráta víry v jakoukoli kladnou proměnu.

Předposlední sloka, v níž je zachyceno poutníkovo nazření marnosti ve Volteře, obsahuje zamítnutí koncepce harmonizace a neoplatonismu ze třicátých let, které je symbolizováno motivem nemožného poháru. „V takové chvíli mluvíme hlasem, který je jenom okrajem trpěným propastí... / Pokud jde o věci, věci jako by usilovaly / dostat se ze sebe. Některým / se to podařilo... To potom tyto / mimověci přičí se rozmyslu / a řídí těkavost, a to zvláště tehdy, / nedbáme-li zvyků duše, / které se přiblížily na doslech těla, / a bdíme-li vším tím, / co jsme nesnili... / Takto se rázem ukáže nemožný pohár, / který ukazuje, co je ušlechtilost / *povalená* do skla; / takto se rázem ukáže, / že především křehkost svěřujeme / rozbíjecí síle pomíjení...“ (Holan 1963: 230). Ve Volteře je představa poháru, který ve třicátých letech znázorňuje kontrahovanou harmonii světa stejně jako Gemensův džbán, popřena. Žádná tvůrčí, ani básnická aktivita nedokáže dle *Toskány* překonat destruktivitu, jež ovládá svět a lidstvo, a není možné překlenout rozpory mezi hmotou a duchem. Duchovnost tvaru ve verších *Toskány* nepovýší hmotu na vyšší

úroveň, tím, že by byl do ní zabudován jakýsi přesah, ale ušlechtilost formy je do skla v *Toskáně* povalena, což je zdůrazněno kurzívou. Tvar je kontaktem s hmotou znehodnocen a v kombinaci s ní i předurčen k zániku. Prolnutí ducha a hmoty nezaručuje vytvoření řádu, naopak se při tomto procesu vyjevuje, že mocná není kreativita, nýbrž rozbíjení a chaos. Existence transcendence a harmonie v podmínkách materiálního světa, v němž se pohybuje lidská bytost, je v *Toskáně* vyloučena. Poezie, která je založena na vztahování se k duchovnímu přesahu, je marným projektem, který je předem odsouzen k zániku. Spolu s odmítnutím pozitivního pojetí motivu poháru se v *Toskáně* odehrává rovněž kritika tvůrčí metody, kterou zosobňuje Gemens.

5.5.5.2 Stradana, Tessuna, Gordana: proměňující se básnická zkušenost

Gemens v *Torzu* v dopisu svému příteli básníkovi píše o ženě jménem Stradana, která je blízkou přítelkyní obou těchto tvůrců: „Stradana mi jej odevzdala s onou ušlechtilou zkratkou svého gesta, která je prodloužením vaší něhy.“ (Holan 2004a: 74). Tato ženská postava je předobrazem Tessuny z *Lemurie*, která rovněž propojuje básníky Maxima a Štěpána, kteří si spolu též vyměňují korespondenci. *Lemuria* je básnickým deníkem obsahujícím i fiktivní epistolární komunikaci. Holan v tomto díle vytvořil složitý systém mluvčích, který je založen na principu dvojnictví. Jeden subjekt se v tomto díle rozděluje do dvou postav. *Lemuria* obsahuje prolog, za nímž následují tři oddíly. V první části nazvané *Dopisy Maximovy* promlouvá pisatel dopisů Maxim, ve druhém oddílu *Moje město* hovoří jeho přítel Štěpán, jemuž byly dopisy od Maxima určeny, a ve třetí části pojmenované *Deník Maximův* je mluvčím opět postava Maxima.

Rozdvojení vypravěče a současně hlavní postavy *Lemurie* je důsledkem vnitřního rozpolcení a sebeodcizení, které jsou jím reflektovány. Vzdálenost mezi svými dvěma částmi se snaží překlenout komunikací se sebou samým: „A mysle na toho jsoucníka, který byl už asi uvítán a stoupá po schodech, mohl bych si odpovědět: jsem sice zde, ale je to tak daleko, že si odtamtud pošlu několik dopisů.“ (Holan 2004a: 89). Jedním z témat *Lemurie* je existenciální ztroskotání subjektu v niterných konfliktech. Maxim ve svých dopisech adresovaných Štěpánovi hovoří o rozdělení člověka, které se odehrává, pokud se pře sám se sebou. Takový jedinec většinou nenachází žádný úhel pohledu, kterým by tento

rozkol dokázal překonat, jelikož lidská bytost nedokáže vůči svým osobním potížím zaujmout objektivní přístup: „Člověk je neustále v rozporech se sebou samým a jen málokdy nalézá nějaké chladnokrevné třetí já (souhrn principů nebo semidea?), které by zde těžilo, poučovalo se a snad se i vysmívalo. Skoro bych řekl – a tohle jen s výhradou –, že bych rád napsal tomu třetímu, vyzýval jej, neboť mne dráždí jeho ret šetřený zneklidnělou obezřetností...“ (Holan 2004a: 102). Ačkoli je tento třetí subjekt nedostupný, poněvadž mu není možné zaslat dopis, Maxim jeho existenci v závěru výroku uznává, poněvadž roztrojení subjektu se jeví být, stejně jako jeho rozdvojení, důsledkem sporů člověka se sebou samým. Střídání dvojnických vypravěčů v Ich-formě koresponduje s tématem reflexe, kterému se věnuje skladba *Oblouk* ze stejnojmenné básnické sbírky, v níž je ovšem motivem obloukového tvaru naznačováno možné opětovné spojení rozpolcených částí osobnosti: „Rozdílný, týž, zním přechodem...“ (Holan 1965: 96).

Postavou, která vytváří souvislost mezi Maximem a Štěpánem, je Tessuna, jíž je možno chápat jako zosobnění ideální ženské bytosti, tvůrčí inspirace, ale také smrti. Tato postava navštěvuje jak Maxima, tak Štěpána a je součástí minulosti obou těchto mluvčích. Tessuna jako personifikace smrti vyjadřuje sjednocení rozpolcených částí osobnosti v okamžiku úmrtí. Rozdvojený mluvčí promlouvá v *Lemurii* sám k sobě a k postavě znázorňující jeho konečnost, jelikož smrt nerozdílně zahrne všechny vnitřní konflikty, z nichž dvojnictví vyvěrá. Štěpán po přečtení Maximových dopisů vzpomíná na chvíle prožité s Tessunou a očekává její příchod. Ze Štěpánova popisu Tessuny plyne, že tato postava symbolizuje smrt. Tessuna nosí černé střevíčky připomínající uhlí, které evokují motiv podzemí a podsvětní říše smrti: „Miluju krůčky těch jejích černých, skoro dětských střevíčků. Podobají se oněm kouskům uhlí, jež chudí plaše sbírají v zimě ulic za vozem, který už zmizel. Střevíčky mizérie! Málem bys řekl, že to, co dal člověk Bohu, je asi tak velké, jako to, co vzal Bůh člověku. Kdo by se potom divil, že první kroky stínu v podsvětí nečiní nic než odpouštějí. A kdyby cítily v patě trn naší země, nechaly by jej tam.“ (Holan 2004a: 138).

Ještě výrazněji vyvstává Tessunina identičnost se smrtí v úseku, v němž se Štěpán věnuje popisu jejího tajemného či mimozemského hlasu. Hlas Tessuny se vymyká běžným hlasovým projevům svou záhadností a skrývá se v něm silná potenciálně destruktivní moc podmaňující si veškeré, třeba i výjimečné jevy: „Má-li

Tessunin hlas cosi z tajemného dechu, deroucího se trhlinami ústního podání nebo orákula, je jindy ostrovně zesílený vzácností, zaslibuje se, bývá zaslíben, opouští dovednost už proto, že bojuje proti přizpůsobování stejně jako proti strnulosti. (Pravidla sekt, kánony nejsou nic jiného.) To potom drozd Keatsův zmlká vzdávajícím se volátkem, pes Hesiodův obrací sem problém masky.“ (Holan 2004a: 139) V této části *Lemurie* se ovšem souběžně s charakterem smrti vyjevuje Tessunina povaha básnické múzy, která neodporuje její identitě smrti, ale je s ní naopak v souladu, poněvadž básník hovoří o tvořivém aspektu smrti: „Slova v mezích hudby, bojující, aby v mezích slov proudila hudba, zdvojena oktávami, tryskají z oné závratě poznání, jež svoluje, aby právě to, co by mohlo drásat nejtvrdší pohoří, zvolilo si nějaký jemný čas srdce.“ (Holan 2004a: 139). V *Lemurii* je smrt v životě postav neustále přítomná, i když se nevyjevuje a není v něm ještě realizována, ale jakýkoli její projev v živoucím světě je téměř stavěn na roveň s transcendencí, poněvadž z trhlin smrtelnosti v kontinuitě živého světa pramení duchovní poznání, které je závratné, neboť je znamením přesahu hmotné úrovně bytí.

Justl se Holana roku 1966 otázal, jak je možno vyložit jméno postavy Tessuny z *Lemurie*. Holan mu odpověděl, že tato postava je ztělesněním smrti: „Na můj dotaz, jaký význam má slovo Tessuna, básník 11. ledna 1966 odpověděl, že jde o smrt a že by se mohla jmenovat třeba Terezie.“ (Justl 2010: 177). Třebaže autor ve druhé polovině šedesátých let nahlížel Tessunu pouze jako personifikaci smrti, neznamená to, že se v průběhu jeho tvorby jeho vnímání Tessuny neproměňovalo a že se po celou dobu jeho tvůrčí činnosti vyznačovalo touto jednoznačností. Justlovo svědectví je však důležité, jelikož vypovídá o tom, že v Holanově nazírání musela být v šedesátých letech Gordana pojata jako proměněná verze Tessuny. Tessuna je shodně s Gordanou navázána na kontext reflexe prožité italské pouti, poněvadž Maxim vzpomíná na chvíle, které s ní prožil v San Gimignano při čekání na autobus do Volterra.²⁴⁹ I když je vzpomínaná minulost prožitá s Tessunou poznamenána

²⁴⁹ Justl hovoří o jednoznačném ztotožnění Gordany se smrtí, přitom však opomíjí další aspekty, které se v *Toskáně* u této postavy projevují: „Že je Tessuna totožná s Gordanou z Toskány, dokládá jednak to, že v *Lemurii* připomíná pisatel dopisu adresovaného Tessuně cestu do Itálie, jednak to, že i ona je smrtí, stejně jako je jí Gordana v *Toskáně* (tam je to vysloveno jednoznačně).“ (Justl 2010: 177). Justl neregistruje mnohotvárnost ani u Tessuny z *Lemurie*, třebaže ve své studii naráží na původ tohoto jména, jež Holan vytvořil. Základem tohoto křestního jména je zřejmě sloveso italského původu tessere, které znamená tkát: „Jméno Tessuna sugeruje italské sloveso tessere, tedy

melancholičností, nevyskytují se v ní prvky disharmonie způsobené negativitou erotické a sexuální lásky jako je tomu v případě Gordany v *Toskáně*. Tessuna se sice vyznačuje nedochvilností a nevyzpytatelností ve svých příchodech, ovšem není nedostupná jako Gordana, poněvadž prosycuje život Štěpána i Maxima svou přítomností.²⁵⁰ Motivy erotická se k Tessuně také upínají, poněvadž je atraktivní, ale její charakter je prochnut přesahující idealitou, která neumožňuje, aby se zvrátily v zápornost. V příběhu *Toskány* však postava Gordany idealitu postrádá. V *Gordaně* je původní pozitivita projektovaná do Tessunina charakteru popřena a toto zamítnutí je znamením odvržení poetiky třicátých let, na jejímž počátku stála cesta do Itálie.

5.5.6 Odmítnutí vize arkadické Itálie

Holan prožil v Itálii roku 1929 zklamání, ale přesto na jejím základě začal překonávat duchovní krizi, mající původ už ve dvacátých letech, jelikož jej přivedla k recepci Platónovy filosofie. Metoda neoplatonismu zmírnila básnickovy ambivalentní postoje vůči lidské tělesnosti a smyslovosti, protože z Platónova učení získal naději na zduchovňování hmotného světa. V průběhu druhé poloviny třicátých let a taktéž v letech čtyřicátých se básník vyrovnával s opouštěním úsilí o harmonickou koncepci světa v poezii, která znamenala opětovné zesilování negativity v tvorbě. Tuto svou zápornou tvůrčí zkušenost, která počínala jako optimistické vyhlížení duchovního přesahu, vnesl básník do fiktivní italské pouti,

tkáti.“ (Justl 2010: 177). Metafora tkaní může označovat básnickou činnost, postupné utváření literárního díla. Tessuna je nejen smrtí, ale rovněž, stejně jako Gordana, šifrou poezie. Motivy tkaní jsou rozvinuty již v první verzi básnické sbírky *Triumf smrti* z roku 1930. Ve skladbě *Moudrost léta* navštěvuje postava putujícího spisovatele svůj ideál básníka Maxima, jenž se o čtyři roky později objevuje jako jeden z vypravěčů v *Lemurii*. Tento básník definuje sám sebe jako tkalce stínohry: „[...] dohořivaly růže potají, pohrával noci slap, / když k příteli jak tkadlec stínohry jsem sklíčen putoval.“ (Holan 1988a: 68).

²⁵⁰ Po přečtení Maximových dopisů přesouvá Štěpán svou pozornost k Tessuně: „Už jsem přečetl všechny Maximovy dopisy... a Tessuna nikde. Přišla zase pozdě. Z jakých dálek to přichází? Ne, ona spíše slétá než přibíhá, jako pták slétá s nejčistšího vrcholku dne, aby jeho usednutí na větev řeklo: bylo tam zima...“ (Holan 2004a: 137). Tessuna sdílí se Štěpánem své zkušenosti a postřehy v podmínkách pozemského života: „Tessuna vidí, jak děti přeskakují hůl hlídače v parku, který ji hledá na druhém konci cesty. Řekla mi to a řekla to tak, že krásná ženská dlaň prostrčila dosti hustou mříží pohár vína, bez vyprahlé zdvořilosti, bez upejpání, ale s půvabem dávných časů (svalujeme na ně, co se dá). [...] Vyšli jsme, když jsme zpozorovali na zrcadlivé lahvičce s lékem, že už přestalo pršet. Skalní krůpěje bily na bubínky studánky. Vzduch byl břitký a perleťově zářící. Tessuna mi řekla, že pro dítě neexistuje představa nožíku, nýbrž ostří a střenka. Já ovšem míval rád hořké kudly...“ (Holan 2004a: 138–139).

v níž je vyjádřena nemožnost harmonizace a spiritualizace. Cesta do Itálie vnesla do Holanovy poezie stabilní a útěšnou odpověď na básnická existenciální tázání v podobě neoplatónského programu a klasicistního Goethova smýšlení, které se ovšem záhy ukázaly být v dějinné situaci druhé poloviny třicátých let nefunkčními modely. V metapoetické úrovni fiktivního opakování básnickovy italské pouti v *Toskáně* jsou proto dopředu vyvraceny veškeré iluzivní naděje, kterých se autor po návratu ze své pouti chopil a vystavěl dle nich své lyrické sbírky ze třicátých let. *Toskána* je dílem, v němž básník provádí jakousi zápornou korekci významu italské pouti. Zamítány jsou i motivace, které jej k cestě do Itálie přiměly, poněvadž v příběhu *Toskány* je odvrženo také arkadické kouzlo toskánské krajiny, které v sobě potenciálně ukrývá moc harmonizovat bytost, jenž jí prochází. Toskánská Arkádie je v *Toskáně* odmítána prostřednictvím motivů z Holanových děl.

Do vzpomínkových a zejména do snových sekvencí poutnickovy cesty vlakem je umístěna tematická a motivická vrstva básnické sbírky *Triumf smrti*, která byla z většiny napsána ještě před Holanovým odjezdem do Itálie a jež byla s nejvyšší pravděpodobností upravena po jeho návratu. Jestliže vnitřní konflikty vyslovené v tomto díle měly být v Itálii vyřešeny, v *Toskáně* příběh poutníka dokládá, že takové naděje jsou marné, neboť fiktivní pouť tyto rozpory prohlubuje a potvrzuje tak legitimnost negativního nazírání na svět. Do poutnickových vzpomínek na Gordanu prorůstá motiv dětského provinění, jež v *Triumfu smrti* představuje překážku pro katarzní vzpomínkový akt, jímž by lyrický subjekt mohl dosáhnout harmonického postoje ke světu. V *Toskáně* je do motivu dětského hříchu promítnut i význam sexuality, který je rovněž podstatným tématem *Triumfu smrti*, protože tato raná básnická sbírka pojednává o erotickém zasvěcení, jež je pro dospívajícího zdrojem deziluze a dezorientace.

Poutník ve vlaku vzpomíná na minulost, kterou prožil s Gordanou. Vybavuje si její promluvu naplněnou doporučeními a příkazy, v níž je postižena jeho sexuální tužba, jíž tato žena odmítá. Gordanině odmítnutí pohlavního aktu předchází její poučení o květech zlaté lilie: „,Otevři / ještě tuhleto konzervu a neďivej se přitom / na zlaté lilie před oknem... / Buď' vždycky zády ke klavíru... Jsou květiny, / který vyplazují jazyk na toho, / kdo v čnělce vidí jazyk... / A pokud jde o chlupaté strže, o květy, / ale ovšem, jsou někdy tak těžké, / že svou tíhou zlomí lodyhu... Já vím, co chceš! / Chceš se mnou spát!“ (Holan 1963: 201). V Gordanině projevu

znamenaají květy zlaté lilie výraz necudnosti, vulgarity a svodu, ale tohoto dvojsmyslného významu nabydou květiny pouze pro toho člověka, kterého ovládá sexuální pud, jelikož květina vyplázne jazyk na toho, komu jej čnělka připomíná, a proto na ni nesmí poutník pohlédnout. Gordanina výpověď o květech zlatých lilí je kritikou poutníkovy pudovosti a je také varováním před hříchem a výčitkami svědomí. Květy zlaté lilie jsou autobiografickým motivem spjatým s Holanovou vinou z dětství. Básník na zahradě svého učitele utrhl jako chlapec zlatou lilii, aniž se své vyučujícího zeptal, protože byl okouzlen její krásou a chtěl ji zařadit do svého herbáře. Tento svůj dětský prohřešek si vyčítal ještě roku 1964 v rozhovoru, v němž připomíná i svá další provinění z doby dětství, z nichž některá se také stala námětem jeho básní: „Dětství... A vzpomínky, čas, který byl už tak dávno, a přitom stále nějak trvá. Je to skutečně celé půlstoletí? Ano, méně i více. Co tedy ještě říci? Z čeho se ještě vyznat? Ano: Je mi líto, že jsem v pokusné zahrádce učitele Holvega utrhl vzácnou zlatou lilii, jen abych ji měl v herbáři, je mi líto, že jsem strhl hromosvod na malé školní budově, poněvadž mne popouzelo, že je právě nad záchodem. Vrátilo se mi to po letech v jedné básni. Trápí mne mnoho věcí.“ (Holan 1988a: 417). Holana jeho provinění z dětských let poznamenalo, jelikož si po odcizení uvědomil, že přestože znal vzácnou hodnotu kvetoucí lilie, nezabránilo mu toto vědomí v tom, aby nepodlehł nutkání utrhnout ji pro její krásu a tím zničit její existenci. Ve svých padesáti devíti letech nahlíží na svůj dětský čin optikou básníka, jenž se pokoušel ve své poezii dospět k platónskému odstupu vůči tělesné kráse, která by v něm byla povýšena na duchovní úroveň. Květiny lilie symbolizují svod, kterému by poutník podlehl, či krásu, jež se nevyjevuje jako platónská spása, nýbrž přivádí pozorujícího k destruktivnímu jednání.²⁵¹

²⁵¹ Motiv lítosti nad utrženými květinami, který má autobiografickou povahu, poněvadž vyrůstá z autorovy dětské zkušenosti, se objevuje i v Holanově poezii z první poloviny třicátých let. Například v básni *Květiny utržené z Oblouku* jasmín vyčítá okolojdoucímú své utržení a jasmíny a růže představují stud a rozpaky, které prožívá člověk poté, co se rozhodl tyto rostliny utrhnout: „Ach cesta nebo ulice, která se opravuje v okamžení / na nepřítomnost zahrady, / cesta či ulice, v níž výčitkou jasmínu voní utržení / k pocitu náhrady! // Ach, jasmín nebo růže! Kdo vás vyposlouchá / tak, aby vámi věčnost přizval tam, / kde pouze chvíli pohostí? / *Můžeme utrhnout!* / Však nejste vy náš stud, dech studu sám, / když moc a rozpaky překvapují svá roucha / při výměně svých nahostí?“ (Holan 1965: 89). Význam krásy květin v sobě skrývá pozvánku k rozjímání nad věčností, ovšem po utržení jsou květiny vadnoucí ve váze stvrzením konečnosti. Lyrický subjekt tohoto textu prožívá stud za svou lidskou moc zasahovat do vegetativního života rostlin. Utržení květiny je pro Holana ekvivalentem pro zničení.

Tíha květů lilie, které připomínají ženské pohlavní orgány, může způsobit zlomení lodyhy. Zatímco květ je metaforou moci pudovosti a tělesnosti, lodyha znázorňuje vertikální směr, který má v Holanově poezii význam vztahování se k transcenci. Obraz lodyhy lámající se pod tíhou květu znázorňuje konflikt mezi pudovostí a touhou po duchovním přesahu. Po vzpomínání na nesouladné koexistování s Gordanou poutník usíná a ve svém snu se navrácí do chlapeckého věku na přelomu dospívání. Do jeho snění se navrácí motiv květin zlaté barvy, který byl dominantní ve vzpomínce na Gordanin proslov. Ve snu se vyjevuje chlapecká představa o významu květu, který je v době dospívání chápán jako vítězné završení lodyhy: „Neboť toto se mu zdálo potom / (a to tak, jako by bylo možné podepsat závrať, / ale závrať nemožno podepsat): / je chlapcem, který se zatoulal v lukách, / jen aby sám a sám spatřil když ne upolíny, / tož aspoň pryskyřníky... / Neboť to si chlapec šeptal: / Čím by zvítězily listy, kdyby nerozpučel květ / na konci stonku? Nutně by musily / růsti lodyhu, růsti a růsti ji / a převrátit posléze oblohu, / aby nesly nějaké uvnitř...“ (Holan 1963: 202–203). Promluva chlapce kontrastuje s Gordaninou výpovědí. Jestliže Gordana se domnívá, že květ je příčinou zničení rostliny, pro chlapce znamená harmonickou syntézu či souladné zvnitřnění vnějšího světa. Chlapec se obává, že bez této niternosti v podobě květu by lodyha rostla do takové výše, že by převrátila nebe, z něhož by se stala propast. Pokud květ v Gordanině varování určeném poutníkovi nabývá dvojsmyslné povahy, v nazírání chlapce značí čistotu a niternost bez jakékoli kontaminace nízkou pudovostí. Chlapcova slova vypovídají o idealistických a optimistických očekáváních dětství a mládí, zatímco Gordanino pojetí květu je formováno reálnou zkušeností, již jsou ideály mládí popřeny. Ve slokách pojednávajících o poutníkově cestě vlakem do Itálie se opakuje téma *Triumfu smrti*, jímž je střet mezi ideály dětství, které se v průběhu dospívání poznáváním reálného života proměňují v deziluzi. Co se zdálo kladně završovat vývoj života, se posléze ukazuje být jako zdroj jeho zničení.

Snu o příběhu dospívání předchází slovní hříčka založená na hláskové podobnosti mezi pojmenováním boha Apollóna a názvem květiny upolín, již je obsah tohoto poutníkově snu předznamenán: „Pít prostor a závrať, ponechávající / místo místu *nikdy* apollinskému... / Pít vůni louky a upolínů!“ (Holan 1963: 202). Veškeré květiny, které jsou v *Toskáně* zmiňovány, mají květenství žluté barvy. Zlaté lilie, upolíny i pryskyřníky proto mohou v básni fungovat jako metafora světla

nebo poznání. S oběma těmito významy je spjatý charakter řeckého boha Slunce Apollóna, na nějž je v básni naráženo přídavným jménem „apollinský“: „V řecké civilizaci bylo světlo chápáno jako symbol uměleckého i vědeckého poznání, spojovaný s Apollónem, který do sebe pojmul starého slunečního boha Héliu.“ (Norberg-Schulz 1994: 31). Uskutečnění poetického zasvěcení, o němž snil autor v mládí a které se mělo uskutečnit v Itálii, je v *Toskáně* popřeno, poněvadž před přídavným jménem „apollinský“ se vyskytuje příslovce „nikdy“. Básník po dlouhý čas, přes veškeré signály negativity, a dokonce přes odvrhování neoplatónské koncepce, jež pro něj znamenala příslib básnického poznání transcendentna, neopouštěl původní záměr své poezie. Již v *Torzu* zaznívá sebekritika autorského subjektu, když si obdivovatel Gemense stěžuje, že se mu nedaří být duchovním a harmonizátorským básníkem apollinského typu, nýbrž že jeho verši proniká temné opojení tělesností a smyslností, jež jeho poezii přibližují spíše k Dionýsovi:²⁵² „Co roků přešlo, než zastavily krok mých hrubých přečinů, tkvících hlavně v tom, že jsem bájil a zpíval Apolla gesty Dionýsa.“ (Holan 2004a: 76). V tomto úryvku z *Torza* je přítomný zásadní rozpor Holanovy rané tvorby, jímž je rozkol mezi duchovností a tělesností. V *Toskáně* se po minimálně dvou desetiletích objevuje konečné zhodnocení, z něhož vyplývá, že směřování k Apollónovu vzoru nebylo realizováno.

Motiv poznání se souběžně vztahuje jak k tématu zasvěcení do básnické činnosti, tak k tématu dospívání, během něhož chlapec naráží na rozdíl mezi ideály a skutečností, který se stává zdrojem jeho deziluze. Zvídavost a touha po poznání, jež jsou příznačné pro pubescenci, chlapce ve snu přivádějí do nebezpečí. Přestože chlapcova výpověď o květu stojí v opozici ke Gordanině hodnocení, vývoj jeho příběhu dospívání potvrdí Gordanin negativní náhled na význam květu. Poté, co chlapec spatří pryskyřníky, nebaví jej nadále u nich setrvávat a zatouží chytat raky v potoce, v jehož blízkosti je obklíčen hejnem čápů. Alegorický výjev dítěte ohrožovaného čápy znázorňuje nevyhnutelnost a krutost proměny chlapce v dospívajícího jinocha: „sdužili se kolem postavičky v neúprosný kruh, / který ho svíral. Postupovali, / postupovali jakoby s nadějí na nesmrtelnost, / zatímco dětský věk je vydán všanc.“ (Holan 1963: 204). V průběhu dospívání lidská bytost ztrácí

²⁵² V *Torzu* je příkladem básníka, jemuž se podařilo přiblížit se k Apollónovi, Gemens, jehož poezie je založena na harmonizátorské koncepci.

svou dětskou identitu, jelikož ji opouští pro sny a ideály, které se zdají přesahovat omezený horizont materiálního světa, jež ovšem člověka paradoxně zavádějí k poznání konečnosti a vystavují jej pomíjivosti. Pohyb klovajících čápů směrem k chlapci je veden nadějí na nesmrtelnost, jíž však odporuje jejich záměr dítě zabít. V podobenství o čápech a chlapci se opakuje básníkův kritický názor na dospívání, který je vysloven již v *Triumfu smrti*. Na prahu dospívání jsou pomíjivé iluze vykoupeny smrtí dětství, s nímž umírá bezprostřednost a harmonické chápání světa, k němuž se v *Toskáně* není později možné navrátit.

Motivy a témata *Triumfu smrti* zasazené do příběhu poutníkovy cesty vlakem zpřítomňují konflikty raného tvůrčího období a následná pouť pod Itálii zdůrazňuje jejich negativní význam. Světlo a žlutá barva květin, které symbolizují v úseku snu nadějí na básnické poznání či zasvěcení, jež se mělo roku 1929 v Itálii odehrát, je ve fiktivní italské cestě ukázáno jako nerealizovatelné. Jeho zamítnutím básník odvrhne Itálii jako arkadický ráj, v němž autor může dospět k harmonizaci a zduchovnění. Holan byl při plánování cesty do Itálie veden nadějí na básnickou iniciaci a na harmonizující působení zdejšího prostředí, ovšem v *Toskáně* se ihned v první cílové stanici, jíž jsou Benátky, střetává postava poutníka s opakem estetického zasvěcení a s disharmonií. O půlnoci, kdy do Benátek docestuje vlakem, je poutník překvapen intenzivní bouří, při níž dochází k vypnutí elektřiny: „O příští půlnoci byl ve Venecii. / Tlusté střevo bouře, nadité kroupami, / zahrnulo ho (jako toho, / kdo by na cestě k dennímu jezeru / došel k nočnímu moři), zahrnulo ho / šipatou perspektivou vypnuté elektřiny. / Ale i potmě nalezl hotýlek U černých knih. / Když tam usínal, / ruka meluzíny si navlékla / písářský rukáv roury od kamen / a čmárala: ‚Tolik jsi toužil: teď, hned teď!, / ale bude to až po tobě!!‘ ...“ (Holan 1963: 210). Poutník se kvůli tomuto výpadku elektrického proudu pohybuje po neznámém městě v naprosté tmě, ovšem podaří se mu nalézt ubytování v hotelu, jehož jméno má symbolický význam, jelikož zní *U černých knih*. Motiv černých knih oponuje víře v uměleckou iniciaci v Itálii a svou barevnou symbolikou poukazuje také k výhře smrtelnosti nad snem o posmrtném životě duše. Odkaz k reálným autorovým tvůrčím a současně cestovatelským očekáváním je přítomen také v přirovnání obsahujícím motiv denního jezera, znázorňujícího zamýšlené kladné duchovní poznání, a neočekávaného černého moře, jenž značí negativitu, disharmonii a neúspěšné snahy o vazby k transcendenci. Začínající básník se

domníval, že ve své tvorbě dosáhne duchovního obrození, ovšem namísto toho téměř ve všech svých verších vypovídal o marnosti a zoufalství, které byly mimo jiné důsledkem reflexe neúspěšné snahy o transcendentno.

Bouře patří v Holanově poezii k opakujícím se motivům, které nesou negativní význam. Nejvýrazněji se zápornost tohoto motivu vyjevila v poemě *Cesta mraku*, v níž se po celou kovářovu cestu do kostela připravují mračna na bouři a ve které se kovář během propuknuší bouře dopustí vraždy, čímž znehodnotí veškerý svůj dosavadní život, který prožil v řádu a souladu. Rovněž v *Toskáně* bouře potvrzuje determinaci poutníkovu osudu a básnické tvorby tělesností a disharmonií. Jestliže před skutečným odjezdem básníka do Itálie znamenala představa návštěvy Benátek naději na harmonizaci jeho vztahu ke smyslům a tělesnosti, ve fiktivní italské pouti činí bouře z Benátek nehostinné místo, které takovému cíli naprosto odporuje. Silná průtrž mračen je v této Holanově básni postihnuta obrazným pojmenováním „tlusté střevo bouře, nadité kroupami“ (Holan 1963: 210), v němž se o tomto meteorologickém jevu hovoří slovníkem vyhrazeným pro popis trávicích pochodů či potíží s vyprazdňováním. Místo harmonie smyslů ukazují Benátky disharmonii tělesnosti.

Blesky roztínající za noční bouře tmavou oblohu krátkými světelnými záblesky a způsobující výpadky elektrického proudu, jsou pojmenovány metaforou „šipatá perspektiva vypnuté elektřiny“. Básník rozumí novotvarem „šipatá“ opak kolmého směřování vertikály. Ve světelné hře blesků při bouři v *Toskáně* se navrácí ambivalentnost přisuzovaná paprskům při západu slunce v *Triumfu smrti*, jež se stejně jako blesky vyznačují šikmým směřováním: „na kraji léta obzor padal v paletu / stupnicí tónů kosmo kladených –“ (Holan 1988a: 45). Jak blesky v *Toskáně*, tak barevná a světelná hra vyjádřená v synestetickém obrazu západu slunce v *Triumfu smrti* naznačují nestabilitu transcendentna, neboť je jimi naznačeno odchýlení od vertikální kolmé linie. V *Triumfu smrti* i v *Toskáně* je poukazována k paradoxním důsledkům touhy po poznání, jímž se může stát dezorientace.

Vítězství smrtelné tělesnosti nad tendencí ke zduchovnění materiální úrovně je v Benátkách deklarováno nápisem „*Rapit omnia finis* –“ (Holan 1963: 212) znamenajícím v překladu „Všechno uchvátí smrt“. Tímto veršem *Toskány* Holan odkazuje k některým textům básnické sbírky *Triumfu smrti*, které hodlal publikovat

v roce 1928 v souboru básní nazvaném *Rapit omnia finis*, jehož název obrazel básníkův tehdejší životní pocit. Přítomnost tohoto názvu v *Toskáně* potvrzuje negativní postoj k životu, jenž byl básníkově tvorbě vlastní před odjezdem do Itálie, jejíž návštěva měla tento pesimistický přístup proměnit v kladné hodnocení, jelikož obrat ke katolické víře na italském území by znamenal překonání smrti.

V *Toskáně* básník odmítá to, co může arkadická atmosféra Benátska a Toskánska poskytnout pro harmonizaci životního postoje, protože program tvorby, jež z těchto impulsů ve třicátých letech vzešel, byl vyvrácen působením dějin. Během pěší pouti z Poggibonsi do San Gimignano sice je poutník uchvácen souladností a malebností toskánské zemědělské krajiny a obdivuje se jejím vinicím, ovšem tato krajinná scenérie, jež slibovala vytvořit harmonii mezi vnitřním a vnějším a překonat niterné konflikty, v *Toskáně* neprokáže svou moc, poněvadž po počátečním okouzlení se poutník propadá do stavu beznaděje, v němž jej zastihuje sedlák, odvažující jej posléze do San Gimignano. Básník v *Toskáně* ironizuje i samotné harmonizující aspekty klasické krajiny, již lze v Toskánsku nalézt a které před odjezdem do Itálie představovaly jeden z důvodů, proč si k plánované konverzi vybral právě toto území. V *Toskáně* je prostřednictvím hlediska vypravěče i nahlížení postavy poutníka dáována přednost nesouladné krajině v okolí Volterry před bezpečnou a harmonickou přírodou charakteristické toskánské přírody.²⁵³ Ve

²⁵³ Norberg-Schulz se domnívá, že klasická krajina, typická pro Řecko či Itálii, je prostředím harmonickým, v němž dochází ke zvnitřnění vnějšího a k harmonické koexistenci země a nebe, pročež působí klasické scenérie na pozorovatele osvobozujícím a harmonizujícím dojmem: „V ‚klasických‘ zemích se díky příznivému podnebí a přírodě, jež vzbuzuje důvěru a živé představy, stává vnějšek vnitřkem; hranice mezi soukromou a veřejnou oblastí se oslabuje a tam, kde se udržuje, je to spíš proto, aby se vnitřek stal místem reprezentace, než aby byl domovem.“ (Norberg-Schulz 1994: 184). Za základ charakteru *genia loci* tohoto typu krajiny považuje Norberg-Schulz sepětí přírody a zemědělských zásahů člověka: „Spojení člověka s přírodou nachází svůj výraz spíše v praktickém zemědělském využívání krajiny. Zemědělství akcentuje její strukturu, která se jeví jako ‚adice‘ poměrně nezávislých, individuálních míst. *Genius loci* klasické krajiny je proto nejzjevnější tam, kde jasně definovaná přírodní místa jsou zvýrazněna láskyplnou péčí člověka. [...] kulturní krajina je opravdovým výrazem klasického ‚smíření‘. Smíření se obecně projevuje jako harmonická rovnováha nebe a země. Ve svém plastickém zpřítomnění se země nedramaticky zvedá a rozkvétá ve stromech, které mají svou vlastní plastickou hodnotu. Zlaté světlo něžně odpovídá a slibuje člověku ‚chléb a víno‘.“ (Norberg-Schulz 1994: 46–47). Holan však v *Toskáně* tyto kladné aspekty toskánské zemědělské krajiny odvrhne a upřednostňuje prostředí v okolí Volterry, kde obdobné kulturní pěstitelské zásahy nejsou možné. Oproti důvěře a bezpečnosti spjaté s přátelskou toskánskou krajinou odpovídající klasickým scenériím, je oblast v okolí Volterry nejen pro přítomnou propast děsivá, dramatická a v jistém smyslu nepřátelská. Norberg-Schulz zastává názor, že propast evokuje vchod do podsvětí: „Zatímco se údolí a pánve vyznačují velkým nebo středním měřítkem, vyznačuje rokli (rozsedlinu, strž) ‚hrozivá zúženost‘. Má vlastnosti podsvětí, které nám zjednáva vstup do

vypravěčově líčení cesty autobusem ze San Gimignano do Volterry, v níž lze nalézt prvky polopřímé řeči, se objevuje despekt vůči toskánské krajině a přírodě: „A tak tedy autobus... lesíky, / uhozené do zad nejhorší zatačkou, / nejlepším prachem a dobrým mizením, / prašivina obzoru užuž se chystající / podepřít svůj obraz / o suché dny letniční, / ale i mrak, jdoucí zeširoka / z hospody bouře, / ubohé olivy, a že ten, kdo pijan je / a pod olivu lehne si, umře – / nazrzle dýchavičný rejstřík klaksónu, / chladič paličák, nějaké hlasy (jakoby v řeči zlodějů) – / ale o přírodě jen krátce: / je to noha stromu, nastavená lesu...“ (Holan 1963: 220–221). V této strofě nelze objevit žádný náznak harmonie, protože vše, co obklopuje autobus stoupající k Volteře, se vyznačuje nesouladem. Olivám je, jako jednomu z typických symbolů Toskánska, upírána životadárnost, poněvadž jsou popsány jako „ubohé“ rostliny, a navíc je jim přisouzen negativní význam v umělé pověře, dle níž zoufalému opilci žádným způsobem nepomohou, ale naopak mohou způsobit jeho smrt, pokud se dostane do jejich blízkosti. Postupně do pozadí ustupující charakteristická toskánská krajina se ve vypravěčově i poutníkově uchopení jeví být bezvýznamnou kulisou, z níž nevystává žádná naděje na duchovní obrození.

Kladnost toskánského území je v této sloce popřena také veršem „mrak, jdoucí zeširoka / z hospody bouře“ (Holan 1963: 220), který obsahuje metaforu, v níž je kontrahován tragický příběh kováře z *Cesty mraku*. Tímto metaforickým označením je spojení slov „hospoda bouře“, které je jakousi motivickou zkratkou celého příběhu poemy ze čtyřicátých let. Kovář v tomto díle v hospodě za propuknutí bouře při hazardní karetní hře ztrácí vazby k duchovnímu přesahu, protože se dopustí vraždy. V *Toskáně* se hovoří o mraku, který poutník spatřuje při jízdě autobusem do Volterry a jenž vychází z hospody bouře. Fatalismus přítomný v *Cestě mraku* je ve zmiňované metaforice přenesen do *Toskány* a vylučuje možnost svého překonání. Úleva od podráždění vzbuzeného toskánskými scenériemi přichází až ve chvíli, kdy poutník dospěje do Volterry, kterou obklopuje zcela jiný typ krajiny, než jaká je pro Toskánsko příznačná, poněvadž ta již poutníkovi nenabízí přísliby souladnosti, které jsou podle básníka falešné: „Volterra! Konečně místo, / kde jako by soucit neměl zkušeností!“ (Holan 1963: 221). V závěru

„nitra“ země. Uvnitř propasti nebo rokle máme pocit, že jsme chyceni v pasti a skutečně, etymologie anglického slova ravine nás vede zpět k *rapere*, což znamená „uchvátit“.“ (Norberg-Schulz 1994: 37). V *Toskáně* tedy vítězí propast nad vertikálou přítomnou v koncepci transcendentály.

Toskány není zavrhována pouze toskánská krajina, ale umístěním motivu poutníkovy smrti do Mozartsburku se básník vymyká i sémantice literatury Grand Tour, k níž sice *Toskána* náleží, ovšem současně se jí i vzdaluje. Vymezení se vůči toskánské krajině i proti tradici literatury tematizující italskou cestu je výrazem odmítavého postoje vůči neoplatonismu a neoklasicismu z rané fáze básnickovy tvorby. *Toskána* je Holanovým dílem, ve kterém básník dospěl k rozhodné odpovědi na oscilování mezi harmonií a disharmonií, které je pro jeho tvorbu od jejího počátku charakteristické. Ve verších *Toskány* se jeví být harmonická koncepce života i tvorby neuskutečnitelná.

6 Závěr

Proměny Holanových estetických koncepcí a poetiky jeho děl jsou zásadním způsobem navázány na topos italské cesty, který je v Holanově tvorbě přítomný od časného tvůrčího období. Esteticky podmíněná očekávání, projektovaná do italské pouti, byla sice v průběhu uskutečněné výpravy zklamána, ale jejich naplnění se básník přiblížil v rané lyrice třicátých let. Na základě impulsů, které pocházejí z kulturní tradice literatury Grand Tour, vytvořil básník neoplatónský a neoklasicistní program poezie, dle něžž vystavěl zejména své básnické sbírky *Vanutí* a *Oblouk*. Transformoval svůj sen o Arkádii do světa nazíraného prizmatem Platónovy teorie říše idejí. Přijetí Platónových myšlenek a Goethova klasicistního důrazu na harmonii a řád bylo výrazem autorovy snahy o jednotu subjektu a světa. Prostřednictvím těchto estetických koncepcí docházelo v Holanově poezii ke zmírňování napětí mezi rozpory, jež se stávaly zdrojem negativity a nesouladu ve skladbách *Triumfu smrti*.

V rané básnickově tvorbě se však toto napětí mezi kontrasty proměnilo v pramen souladu, jelikož vztahy mezi protiklady se zdály být harmonizovány. Platónova filosofie umožnila básníkovi, aby ve svých verších překonával negativitu plynoucí například ze vztahu mezi tělesností a duchovností, jelikož představovala způsob, jak oba póly propojit. Tělesné je ve *Vanutí* a *Oblouku* zduchovňováno, a z tohoto důvodu přestává být pro lyrický subjekt zdrojem disharmonie. Rozpory jsou od rané fáze autorovy poezie považovány za jeden z hlavních předpokladů tvůrčí činnosti, i když se básník snaží o jejich sjednocení: „Jsi bez rozporů? Jsi bez možností.“ (Holan 2004a: 142).

Toto neoplatónské propojování vnitřního a vnějšího, tělesného a duchovního, věčného a časového, jež je charakteristické pro poetiku autorovy lyriky první poloviny třicátých let, je však záhy narušeno dějinnými zvraty, s nimiž harmonizující estetika nekorespondovala. Předválečná a válečná situace přelomu třicátých a čtyřicátých let vyvrátila změnou historických podmínek Holanův neoplatónský básnický program. Po rozpadu této estetické koncepce, v níž bylo usilováno o harmonizující jednotu, se Holanova poezie tříští do tří žánrově i druhově nesourodých proudů. Básník přestává psát výhradně intimní lyrické verše. Začíná se věnovat společenské tematice v angažovaných politických textech a vznikají jeho první epická veršovaná díla. Lyrická poezie, která byla v první polovině třicátých let zasvěcena neoplatónskému hledání souladu, ale i angažovaná

a epická poezie jsou kvůli tragické dějinné situaci dějištěm opouštění uměleckých koncepcí z první poloviny třicátých let.

Poslední projevy snahy o harmonizaci ve vývoji Holanovy tvorby se objevují v prosovětských a prokomunistických dílech napsaných v poválečné euforii. Básník do své poezie přijímá socialistický ideologický program, kterým nahradil již popřeny neoplatonismus. V poválečné angažované tvorbě je konstatováno nalezení harmonie v podobě socialismu, který je představován jako bezrozporná a nenarušitelná totalita kladnosti. Vývoj dějin však do rozvoje Holanovy poezie zasahoval nadále. Informace o perzekucích ruských umělců, kteří oponovali režimu Sovětského svazu, odhalily pravou podstatu komunistických diktatur a Holan svůj vztah k socialistické ideologii razantně přehodnotil. Po tomto dějinném omylu a zklamání mizí po roce 1948 z Holanovy tvorby linie výlučně angažované politické poezie a současně s ní rovněž jakékoli snahy o docílení harmonie.

Pokud bylo v rané tvůrčí etapě napětí mezi rozpory chápáno jako předpoklad pro básnickou činnost, ale současně bylo upozadřováno snahou o jejich harmonizaci, ve vrcholné poezii toto úsilí o jednotu básník opouští a ponechává veškerou rozpornost a disharmonii bytí a dějin vyvstávat v existenciální poezii. V autorově vrcholné tvůrčí fázi je vyslovována krize modernity, aniž by se básník pokoušel o její překonání. Tato proměna básnickovy poetiky je zřetelná v *Noci s Hamletem*, v níž nejsou protichůdná hlediska a rozpory přetvářeny v utopickou realitu, nýbrž ve které se sváry střetávají v dramatickém dialogu bez jasného vyústění. Mezi postavou básníka a Hamletem panuje distance, která umožňuje autorovi rozvinout dramatické napětí rozhovoru, v němž je ctěna povaha skutečnosti, která je neredukovatelně rozporná a složitá. Postava básníka v rozhovoru s Hamletem poznává, že neexistuje žádná ideální hodnota nebo duchovní opora, která by lidské bytosti umožnila harmonizovat historické dění. Obdobnou vzdáleností mezi subjekty, která má existenciální funkci, se vyznačuje *Toskána*, ve které vypravěčský subjekt udržuje cestopisný odstup od postavy putujícího básníka.

Mottem čtvrtého oddílu, který se zabývá výkladem *Toskány*, je citace z románu Thomase Manna *Doktor Faustus*: „[...] stáří je minulost jakožto přítomnost, minulost pouze překrytá přítomností [...]“ (Mann 2015: 53). Tento úryvek byl zvolen jako úvodní věta poslední části disertační práce, poněvadž vystihuje

charakter vývoje Holanovy poetiky a taktéž povahu samotné *Toskány*, v níž verše vrcholné etapy básnické činnosti vypovídají o minulosti autorovy poezie. Celé Holanovo dílo vzniká jako průběžné vyrovnávání se záměry prvního tvůrčího období, jehož směřování bylo přerušeno reakcí na dějinnou situaci. Nové vzniká v básnickově poezii téměř vždy jako důsledek vyrovnávání se s předchozími tvůrčími fázemi.

Tuto melancholickou tendenci vývoje Holanovy poezie ztělesňuje postava Orfea a je vyjádřena v příběhu jeho sestupu do podsvětí pro mrtvou Eurydiku. K tomuto antickému příběhu a k jeho hlavní postavě je v Holanově poezii odkazováno od rané lyriky první poloviny třicátých let až po autorovu poslední sbírku *Sbohem?*. Již ve verších básně *Planoucí uhel z Oblouku* je Orfeus spojován s tématem básnické činnosti: „Vzdálen o jemnost blíž chladnoucí vlohou zpřítomnění / náš duch jen k rouchům bájí hledá nahý styk. / Odstiňuje se tak, že stínu náleží a v podsvětí se mění! / Lstí jakých slov, ohlédnutím – se vrátí na jazyk?“ (Holan 1965: 99). Pokud byl v rané básni motiv Orfeova milostného příběhu spojován s očekáváním návratu čehosi původního, Holanova vrcholná poezie promlouvá jeho prostřednictvím o nezvratné ztrátě hledané podstaty. V *Noci s Hamletem* se Orfeovi sice podaří vrátit do života Eurydiku, ovšem nikoli dítě, které očekávala, když umírala. Plod mrtvého dítěte je v tomto díle symbolem nerealizovatelného návratu k původním tvůrčím záměrům, k nimž směřovala básníková raná poezie. Návrat k tomuto impetu časné tvůrčí fáze, který formoval ranou Holanovu neoplatónskou a neoklasicistní poetiku a jenž souvisel se snahami moderny o překonání meziválečného období, není ve variaci Orfeova příběhu v *Noci s Hamletem* uskutečnitelný, neboť, i kdyby bylo možné dospět zpět k prvotním básnickým impulsům, přijímány by byly do poetiky ovlivněné negativními historickými zvraty. Tyto hledané prvotní tvůrčí popudy by byly nutně zasazeny do souvislostí jiné básnické zkušenosti, než kterou měly utvářet, a proto by byly vzápětí deformovány a svou původnost by ztratily. V tomto ohledu jsou sny moderny o překonání rozporů, které se promítají do Holanovy rané poetiky, mrtvé stejně jako neživý plod zesnulý v Eurydičině těle. Obraz znovuobživlé Eurydiky ztrácející dítě, které se nemohlo ani narodit, vypovídá o příběhu vývoje Holanovy poetiky. To, k čemu v Holanově poetice bylo směřováno, bylo dějinnými výkyvy zmařeno, aniž se tento cíl básníkovi podařilo rozvinout. Stejně tak v příběhu

poutníka z *Toskány* jsou přítomny motivy Orfeovy cesty za Eurydikou. Gordana, která symbolizuje nenaplněné tvůrčí cíle, je nedostižná, jelikož dějinami byly tyto záměry znehodnoceny a už není možné navrátit se ani k jejich zdeformované podobě, v níž zbývají odlesky původních básnických vizí pouze ze setrvačnosti.

V *Noci s Hamletem* i v *Toskáně* je nostalgický charakter vývoje Holanovy poetiky předmětem metapoetického reflektování. Toto metapoetické nahlížení na proměny poetiky vypovídá o představách meziválečné moderny, pro niž byla typická vize podstaty ztracené v minulém čase, která by mohla, pokud by jí bylo opět dosaženo, navrátit soulad a integritu do chaotické a disparátní přítomnosti. Víra v dosažení této zárodečné spásy je ovšem v *Noci s Hamletem* a v *Toskáně* popřena a spolu s ní jsou i cíle moderního pojetí umění ukázány jako neuskutečnitelné.

Literatura Grand Tour, pro jejíž představitele je typické hledání arkadického ráje či antikizujícího řádu, s tímto zacílením moderny korespondovala, i když její historie je spjatá s klasicismem a s myšlenkovým hnutím osvícenství. Část Holanovy tvorby – časné lyrické sbírky *Vanutí*, *Oblouk a Kameni*, *přicházíš...*, dále například básnická próza *Kolury*, části básnického deníku *Lemuria* – nepochybně náleží k dílům literatury Grand Tour. Nejpodstatnějším Holanovým dílem, které patří k tomuto typu literatury, je *Toskána*,²⁵⁴ ačkoli je v ní tento kulturní kontext zároveň překročen. V této básni je zaprvé odmítána arkadická atmosféra toskánské krajiny, zadruhé je zde odvrhována kladnost toposu italské cesty a zatřetí v této básni není naplněn topos smrti v Itálii, jelikož poutník umírá mimo italské území. Toto vymezení se vůči literární tradici Grand Tour lze považovat za popření ambicí estetických konceptů moderny.

Jestliže v *Noci s Hamletem* se postava básníka přestává zaštiťovat ochrannými motivy dětí, panen a mateřské lásky, v *Toskáně* se putujícímu básníkovi rozpadá křesťanský koncept Boha a dospívá k poznání absurdity dějin. Ve vrcholné Holanově poezii je odhalována existenciální vyhoštěnost autora, z jehož veršů se vytratily ideální hodnoty a jemuž se nedaří zasadit svou tvorbu do toku dějinných událostí. *Noc s Hamletem* a *Toskána* jsou díly, v nichž se modernistický autor

²⁵⁴ Ostatní autorova díla není možné k literatuře Grand Tour přiřadit, ovšem většina Holanových děl je na italské zkušenosti a její reflexi vystavěna.

vymezuje proti dějinám, jejichž postup postrádá smysluplnost a do kterých nelze vnést soulad. Pro básníkovy pozdní lyrické sbírky ze šedesátých let a sedmdesátých let, k nimž patří *Na sotnách*, *Asklépiovi kohouta*, *Předposlední* a *Sbohem?* a zlomek básnické skladby *Noc s Ofélií*, je platné toto hledisko existenciální vyhoštěnosti spisovatele. Návaznost pozdní Holanovy poezie na předchozí tvůrčí fázi, reprezentovanou *Nocí s Hamletem* a *Toskánou*, potvrzuje báseň pocházející z autorovy poslední básnické sbírky *Sbohem?*, v níž se autor, jak už bylo zmiňováno, vrací k Orfeově příběhu.

Vyznění básně *Orfeus* je ambivalentní, jelikož bájný pěvec zůstává po smrti nepohřben, protože po svém úmrtí začne zpívat, když ženy chtějí omýt jeho pohlaví. Verše této básně svědčí o tom, že odmítnutí pokusů o duchovní přesah v poezii, kterým se vyznačuje *Toskána*, přetrvalo až do konce Holanovy tvorby. Orfeus je v básni i po smrti naplněn poezií, která však není uváděna do vztahu k transcenci a k sakrálnímu, ale je napájena věčnou pudovostí, jež se stává příčinou pěvcova posmrtného existenciálního bezdomoví: „Neuměl číst, psát, počítat, / ale zpíval. Když umřel, / omývačky přetíraly jeho tělo / houbou. Když se / dotkly jeho pohlaví, / začal zpívat... Zděšeny / uprchly a rozšířily zvěst o tom... / Umřel nepochován.“ (Holan 1982: 454).

7 SEZNAM LITERATURY

7.1 PRIMÁRNÍ LITERATURA

APOLLINAIRE, Guillaume

2009 *Pásmo*, in *Francouzská poezie nové doby*, překlad Karel Čapek (Praha: Československý spisovatel), s. 153–159

BERGMAN, Ingmar

1988 *Filmové povídky* (Praha: Odeon)

BIBLE

2009 *Bible: překlad 21. století* (Praha: Biblion)

BIEBL, Konstantin

1988 *Modré stíny pod zlatými stromy* (Praha: Československý spisovatel)

2014 *Básně* (Brno: Host)

ČEP, Jan

1934 *Zeměžluč* (Praha: Melantrich)

DANTE ALIGHIERI

1958 *Božská komedie* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

GOETHE, Johann Wolfgang

1928 *Viléma Meistera léta učednická. Prvý díl* (Praha: Nakladatelství Fr. Borový)

1929 *Viléma Meistera léta učednická. Druhý díl* (Praha: Nakladatelství Fr. Borový)

1930a *Italská cesta. Prvý díl* (Praha: Nakladatelství Fr. Borový)

1930b *Italská cesta. Druhý díl* (Praha: Nakladatelství Fr. Borový)

HOLAN, Vladimír

1963 *Příběhy* (Praha: Československý spisovatel)

1965 *Sebrané spisy 1. Jeskyně slov* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1970 *Sebrané spisy 7. Příběhy* (Praha: Odeon)

1982 *Sebrané spisy 5. Propast propasti* (Praha: Odeon)

1988a *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

1988b *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon)

2000a *Spisy 2. Ale je hudba* (Praha – Litomyšl: Paseka)

2000b *Spisy 3. Lamento* (Praha – Litomyšl: Paseka)

2000 *Spisy 4. Na celé ticho* (Praha – Litomyšl: Paseka)

2001 *Spisy 6. Dokumenty* (Praha – Litomyšl: Paseka)

2003 *Spisy 8. Nokturnál* (Praha – Litomyšl: Paseka)

2004a *Spisy 9. Babyloniaca* (Praha – Litomyšl: Paseka)

2004b *Noc s Hamletem* (Praha: Dokořán)

2007 *Spisy 11. Překlady 1. Rainer Maria Rilke* (Praha – Litomyšl: Paseka)
2009 *Spisy 12. Překlady 2. Francouzská poezie* (Praha – Litomyšl: Paseka)
2010 *Spisy 13. Překlady 3. Sedm romantiků* (Praha – Litomyšl: Paseka)

HORA, Josef

1933 *Italie* (Praha: Fr. Borový)

JESENIN, Sergej Alexandrovič

1947 *Jesenin a Pasternak. Překlady jejich veršů*, překlad Josef Hora (Praha: Fr. Borový)

KALISTA, Zdeněk

1996 *Po proudu života (2)* (Brno: Atlantis)

1997 *Po proudu života (1)* (Brno: Atlantis)

2016 *Tváře ve stínu*. První rozšířené vydání (Praha: Torst)

MAETERLINCK, Maurice

1962 *Ariana a Modrovous a jiná dramata* (Praha: Orbis)

MANN, Thomas

2015 *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, který vypráví jeho přítel* (Praha: Academia)

MARIA, Jaroslav

1927 [1925] *Italie. Cestovní příručka* (Vyškov na Moravě: F. Obzina)

NEZVAL, Vítězslav

2011 *Básně I* (Brno: Host)

OVIDIUS

1974 *Proměny* (Praha: Nakladatelství Svoboda)

PASCAL, Blaise

1909 *Myšlenky* (Praha: Jan Laichter)

PLATÓN

1937 *Faidros* (Praha: Jan Laichter)

1947 *Symposion. O lásce* (Praha: Jan Laichter)

1993 *Ústava* (Praha: Svoboda-Libertas)

SHAKESPEARE, William
2006 *Othello* (Brno: Atlantis)
2011 *Hamlet, princ dánský* (Brno: Atlantis)
2015 *Romeo a Julie* (Praha: Artur)

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič
2010 *Vojna a mír I* (Praha: Odeon)
2010 *Vojna a mír II* (Praha: Odeon)

UNGARETTI, Giuseppe
2005 *Cítění času* (Praha: BB/ART)

VLADISLAV, Jan
2012 *Otevřený deník 1977/1981* (Praha: Torst)

VRCHLICKÝ, Jaroslav
2000 *Intimní lyrika* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

7.1.1 ARCHIVNÍ PRAMENY

Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze [LA PNP]

Fond Vladimíra Holana (číslo fondu 543)

Korespondence vlastní přijatá: odesílatel Josef Florian, adresát Vladimír Holan (1928 – 1940)

Plán, Itinerář cesty do Itálie z roku 1929 (č. inv.: 7262, č. přír.: 29/92)

7.2 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BÁRTOVÁ, Barbora

2010 „*Shořeti do stínu*“ *Geneze díla Vladimíra Holana ve 20. a 30. letech 20. století*, Diplomová práce (Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta)

2011 Vliv Apollinairova Pásma na genezi díla Vladimíra Holana ve 20. letech 20. století, *Bohemica Olomucensia*, č. 4, s. 49–59

2015 Krása a moment destrukce. Holanovo básnické uchopení tématu krásy, *Aluze*, č. 1, s. 71–87

2015 Sémantické instrukce Holanova italského itineráře, *Aluze*, č. 2, 79–89

BAUER, Michal

2014 Prostor spásy i prázdna. Česká literatura 1924–1934 v doteku s katolicismem, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia), s. 178–248

BEDNÁŘOVÁ, Jitka

2006 *Josef Florian a jeho francouzští autoři* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

BLAŽÍČEK, Přemysl

2011 *Knihy o poezii. Holan / Toman* (Praha: Triáda)

BRABEC, Jiří

1969 Holan, in Jiří Brabec a kol.: *Jak číst poezii* (Praha: Československý spisovatel), s. 158–177

2014 Spisovatelé v proměnách poválečného světa. Překlad jako součást národní literatury, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia), s. 79–126

ČERVENKA, Miroslav

1990 Hrabal veršem, in *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 139–159

1991 *Styl a význam. Studie o básnících* (Praha: Československý spisovatel)

1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)

DOLEŽEL, Lubomír

2014 *Narativní způsoby v české literatuře* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

FAKTOROVÁ, Veronika

2012 *Mezi poznáním a imaginací: podoby obrozenského cestopisu* (Praha: Arsci)

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice
2016 *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*
(Praha: Akropolis)

FUČÍK, Bedřich
1998 *Kritické příležitosti I* (Praha: Melantrich)

GALMICHE, Xavier
2012 *Vladimír Holan, bibliotékař Boha: Praha 1905–1980* (Praha: Akropolis)

HILSKÝ, Martin
2015 *Shakespeare a jeviště svět* (Praha: Academia)

HOJDA, Zdeněk – OTTLOVÁ, Marta – PRAHL, Roman
2012 *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století* (Praha: Academia)

HOLÝ, Jiří
2002 *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století*
(Olomouc: Periplum)

HOLÝ, Jiří – JUSTL, Vladimír
2007 *Ozvuky času ... / rozhovor* (Praha: Akropolis)

CHUDOBA, František
1941 *Kniha o Shakespearovi. Díl I. Prostředí a život* (Praha: Jan Laichter)
1943 *Kniha o Shakespearovi. Díl II. Dílo* (Praha: Jan Laichter)

JAKOBSON, Roman
1995 *Co je poezie?*, in R. J.: *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 23–33

JUSTL, Vladimír
1988 *Životopis Vladimíra Holana*, in V. Holan: *Sebrané spisy 11. Bagately* (Praha: Odeon), s. 313–450
2010 *Holaniana* (Praha: Akropolis)

KNAPPOVÁ, Miloslava
2017 *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* (Praha: Academia)

KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří
1994 *Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno: Masarykova univerzita)

KROUTVOR, Josef a kolektiv
1999 *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům)

KROUTVOR, Josef

1999 Cesta na jih, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům), s. 15–59

KŘIVÁNEK, Vladimír

2010 *Vladimír Holan básník* (Praha: Aleš Prstek)

KUBÍČEK, Tomáš

2015 Invarianty cestopisu, in *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, ed. Jiří Hrabal (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 9–17

KUŤÁKOVÁ, Eva – MAREK, Václav – ZACHOVÁ, Jana

2018 *Moudrost věků. Lexikon latinských výroků, přísloví a rčení* (Praha: Leda)

LOTMAN, Jurij

2013 Text v textu (vložená kapitola), in J. L.: *Kultura a exploze* (Brno: Host), s. 72–83

MARTIN, René

1993 *Slovník řecko-římské mytologie a kultury* (Praha: Ewa)

MENCLOVÁ, Věra

1999 Literární cesty na jih, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům), s. 79–91

MLSOVÁ, NELLA

2009 *I já jsem byl v Itálii: obraz Itálie ve vybraných textech českých autorů* (Praha: Akropolis)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda)

NEUMANN, Jaromír

1959 *Itálie. Z cesty za uměním* (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců)

NORBERG-SCHULZ, Christian

1994 *Genius loci. K fenomenologii architektury* (Praha: Odeon)

NOVÁK, Arne

1930 Krajina vergiliovská, in *Pio Vati: sborník prací českých filologů k uctění dvoutisícího narození Vergiliova* (Praha: Jednota českých filologů), s. 135–143

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsum)

PAPOUŠEK, Vladimír a kolektiv

2014 *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia)

PAPOUŠEK, Vladimír

2014 Dotek nicoty a rozprava o ohrožené jedinečnosti člověka. Metafora bytí a existence v české literatuře 1924–1934, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia), s. 129–177

PAZ, Octavio

2014/15 *Sor Juana Inés de la Cruz aneb nástrahy víry* (Podlesí: Nakladatelství Dauphin Daniela Podhradského)

PECOLD, Lumír

2009 *Slavnosti a rituály* (Frýdek-Místek: Ppress – Pecoldová)

PELÁN, Jiří

2007 Holanova Toskána: poznámky k interpretaci, in J. P.: *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury* (Praha: Karolinum), s. 483–489

PETRUŽELKOVÁ, Alena

2006 „A byly knihy, knihy, ach, jež změnily tě v tepech mízních.“ Několik poznámek k Holanově četbě in *Vladimír Holan a jeho souputníci*, ed. Vratislav Färber (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 134–147

PIORECKÝ, Karel

2006 Holanova Noc s Hamletem. Poznámky k dialogičnosti básně, in *Vladimír Holan a jeho souputníci*, ed. Vratislav Färber (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 170–179

POKORNÝ, Petr – HECKEL, Ulrich

2013 *Úvod do Nového zákona: přehled literatury a teologie* (Praha: Vyšehrad)

POLI, Costanza

2003 *Toskánsko. Místa a historie* (Praha: Slovart)

POSPISZYL, Tomáš

1999 Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům), s. 177–185

PUTNA, Martin C.

2006 *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík* (Praha: Academia)

REALE, Giovanni

2005 *Platón* (Praha: Oikoymenh)

RUTTE, Miroslav

1925 *Cesta. Čtení zábavné a poučné. Týdeník pro literaturu, život a umění* (Praha: Miroslav Rutte)

1926 *Cesta. Čtení zábavné a poučné. Týdeník pro literaturu, život a umění* (Praha: Miroslav Rutte)

1927 *Cesta. Čtení zábavné a poučné. Týdeník pro literaturu, život a umění* (Praha: Miroslav Rutte)

ŠIDÁK, Pavel

2013 *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina* (Praha: Akropolis)

ŠPINKA, Štěpán

2009 *Duše a krása v dialogu Faidros* (Praha: Oikoymenh)

TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, Imre

1967 *Mytologie* (Praha: Odeon)

VELTRUSKÝ, Jiří

2019 *Drama jako básnické dílo* (Brno: Host)

VOJVODÍK, Josef

2014 Ve stínu „krize evropského lidstva“. Symptomy, diagnózy, terapie a katastrofy 1924–1934, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia), s. 41–78

VONDRÁČEK, Radim

1999 Obrazy jihu v časopiseckém pohledu, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům), s. 93–99

VYBÍRAL, Jindřich

1999 Čeští architekti v zemi zaslíbené, in Josef Kroutvor a kol.: *Cesta na Jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století* (Praha: Obecní dům), s. 103–117

WIENDL, Jan

2014 Syntézy v poločase rozpadu. Generačně založené kritické a básnické koncepty 1924–1934, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (Praha: Academia), s. 322–386

ZAND, Gertraude

2015 Jáchym Topol – cestou na Východ, in *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, ed. Jiří Hrabal (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 302–309

ZEMAN, J.

1903 Pranýř ve Velkých Píšťanech, in *Český lid. Sborník věnovaný studiu lidu českého v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku*, red. Čeněk Zíbrt (Praha: F. Šimáček), s. 157

7.2.1 INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://www.badatelna.eu/fond/2471/uvod>

8 ABSTRACT

This dissertation examines the influence of the poet's experience of the Italian journey on the content and development of the poetry of Vladimír Holan. It examines Holan's poems from his earliest work at the turn of the 1920s and 1930s to the prime of his career in the 1950s and 1960s. It analyses the poet's creative and spiritual expectations from the days of his youth, which he later projected onto his Italian journey; these were informed by the literature of the 'Grand Tour', as conceived by neo-Classicist authors. The dissertation explains Holan's reflections on his own Italian journey, as they appear in the lyric and prose poetry he wrote in the 1930s, and which continue to be expressed throughout his oeuvre, reaching a climax in the poem *Toskána*, which provides an appraisal of his artistic course to date.

The treatise seeks to answer the following question: With Holan's oeuvre divided into several developmental stages, are there links between the first echoes of his Italian journey in the early lyric poems and his fictional return to Italy in *Toskána*, conceived by the poet as a farewell to life and especially to poetry? The cultural context of his and other people's journeys to Italy encouraged the poet to devise a neo-Platonic method of poetic composition, and he was coming to terms with these aspects in poems from the second half of the 1930s until his poetry's developmental climax, as this method did not correspond with 20th-century politics and wars. Thus the focus of this present study is on the metapoetic meanings of the themes, motifs, symbols, metaphors and images derived from the topos of the Italian journey. Since the presence of this topos is supported in Holan's oeuvre by his own trip to Italy and other circumstances of his biography, the reading of his works proposed in this dissertation is focused on the meaning of the autobiographical signals. Such an autobiographical reading leads to new possibilities of understanding Vladimír Holan's poetry and its evolution.

Number of standard pages: 674

Number of characters: 1 213 257