

Poznámky k Blažíčkově interpretaci *Noci s Hamletem*

URS HEFTRICH

„Doba, kdy jsem psal *Noc s Hamletem*,“ konstatoval básník, „byla pro mne nejkřutějšími léty mého života. Ve své šílené samotě měl jsem dobré uzemnění, abych přijal a prožil všechny tehdejší hrůzy“ (Holan 1988: 405). Ze vzpomínky na okolnosti, během nichž vznikala *Toskána*, vyplývá, že toto zoufalství zrozené z izolace nabylo hrozivých rozměrů: „Připadalo mi už marné po tolika letech mluvení do zdi psát verše jako mrtvý pro mrtvé. Snad právě proto mne posedla vášnivá touha rozloučit se s vezdejším životem. Tak vznikla *Toskána*“ (Holan 1988: 413).

Přemysl Blažíček, který o Holanovi napsal první monografii, postihl ze všech vykladačů nejjasněji dobovou významovou vrstvu tohoto hermetického díla,¹ ale současně pokládal *Noc s Hamletem* za doklad krize v *dvojím* smyslu: nevidí zde jen umělce pochybujícího nad dílem, nýbrž pochybuje přímo o umělecké hodnotě díla samého. Je to kritika o to závažnější, že jejím zdrojem není ideologické zaslepení: svůj obdiv k básníkovi Blažíček nijak neskrývá a navíc je z těch literárních vědců, kteří se pokoušejí důkladně osvětlit i neproniknutelný text. Některá místa Holanovy noční rozmluvy s Hamletem ho však přivádějí k doznání: „Buď smysl dialogu míří do takových hloubek, které jsou mně [...] nedostupné, nebo je tento smysl pouze předstírán“ (Blažíček 1969: 564) – a nakonec ke kacírským úvahám o tom, zda Holan necituje Shakespeara jen proto, aby propůjčil slovům svých rozmlouvajících postav zdání významu, který by bez něj neměla. Je Hamlet u Holana jen poetickou ozdobou? Zlá, ale dobrá otázka!

1] Blažíček 1991. Příslušná kapitola byla publikována již dříve: Blažíček 1969, a z ní citujeme.

Holan povolal do centra své poemy právě tu postavu, která propůjčila svůj hlas asi nejslavnějšímu divadelnímu *monologu*: Hamlet se cítí ve světě sám. Osaměl takřka během jedné noci: otec zavražděn, matka ve vrahově objetí, mezi přáteli z dřívějšího je to samý špicl – to je situace, v níž ho představuje expozice dramatu. Princ dánský se jeví předně jako čirá oběť bezskrupulózní politické moci. Jeho izolaci cíleně a úspěšně zařídí uzurpátor, který rozpozná Hamletovu popularitu a bojí se jí. „Dánsko je vězení,“² zní Hamletovo hořké resumé. Kdo si vybaví Holanovu situaci za stalinismu, rozpozná paralely mezi ním a Shakespearovým hrdinou okamžitě. Podle toho, co víme o okolnostech vzniku *Noci s Hamletem* a *Toskány*, zřejmě ani Hamlet, tím jak reaguje na špinavé politické intriky, není daleko od Holanova psychického rozpoložení z počátku padesátých let. Vzpomeňme si, že Holan mluvil o „vášnivě touze rozloučit se s vezdejšími životem“. Slouží mu tedy Shakespearův hrdina opravdu jen jako postava, s níž se identifikuje, a *Noc s Hamletem* je pak něco jako český *Doktor Živago*?³

Věc je složitější. Holan se sice v Hamletovi zjevně zhlíží, ale nezatajuje jeho odvrácené stránky, což také znamená jeho *vinu*. Neboť Hamlet není jen *izolován*, nýbrž izoluje se sám a jako pachatel se ztotožňuje s tím, co bylo zprvu pácháno na něm. Oféliinu lásku, jediný čistý cit celé hry, převádí soustavně na rovinu obscenit, až se zoufalá Ofélie nakonec zabije. Jako polehčující okolnost přitom může sotva posloužit to, že nenávisť k ženám, kterou si Hamlet na Ofélii vybíjí, je vlastně namířena proti jeho matce. Na konci je hrdina osamělejší než kdy předtím; oproti začátku dramatu si za to teď ale může už jen sám.

Holan variuje předlohu charakteristickým způsobem: ponechává Hamletovi jeho misogynii, ale uhlazuje jeho nenávisť k matce, tu naopak převrací ve vyslovenou něhu. Tím přibližuje Shake-

2] Shakespearův Hamlet je citován v překladu E. A. Saudka.

3] Pasternakův román, jehož lyrický epilog začíná hamletovskou básní, byl napsán v letech 1946–1954. Také zde hraje osamělost ústřední roli: „Jsem sám, všechno klesá na úroveň farizejství,“ říká ruský Hamlet.

spearova hrdinu sobě samému: Holanovo těsné pouto k matce se projevilo v tolika verších, že dalo podnět k sestavení výboru s titulem *Matka* (1969). Na druhé straně tím ale Holan u mladého prince potlačuje podstatný motiv pro jeho temný pohled na druhé pohlaví. Je to o to pozoruhodnější, že vypravěč jako by s tímto hlediskem souhlasil: „i když pomyslíš na tak prsatou, / že řekneš: do foroty – jsi stále ještě bytost / zastavená v přechodném tvaru okřídlenou nenávistí / mezi mužem a ženou...“ (Holan 2003: 32), což neříká Hamlet, nýbrž básnický subjekt. Prekérní jednoznačnost! Připouští vlastně jen dvě myslitelná řešení: buď vypravěč skutečně *míní* to, co zde říká, a zkouší si získat čtenáře tím, že to nechá říkat *Hamleta* – nebo Hamletovými slovy diskredituje zároveň také hlas „lyrického já“.

Holan dává jasné znamení, názory svého hrdiny nasvěcuje v určité perspektivě. Vkládá mu do úst básnický dialog – což je hra ve hře, kterou (ovšem v jiném obsazení) zkoušejí i v Shakespearově dramatu: Hamlet se zde uplatňuje jako režisér divadelní skupiny. U Holana je inscenován rozhovor mezi Orfeem a Eurydikou. Uvedení této klasické milostné dvojice působí nejdříve překvapivě, neboť na první pohled má Hamletův příběh s orfeovským mýtem společného máloco – nanejvýš tak tragické vyústění. Až na druhý pohled vystupuje příbuznost mezi oběma látkami: obě vyprávějí příběh náhlého osamění. Nápadné je, že se takové osamění uskutečňuje vždy ve dvou krocích, které můžeme v obou případech určit jako sled osudu a viny. Hamlet svou počáteční, nezaviněnou izolaci na dánském dvoře znásobí tím, že jízlivě odmítne Ofélii. Na konci je *doopravdy* sám, a to svou vlastní vinou. Orfeus ztratil svou milovanou hned dvakrát: Eurydika zemřela na hadí uštknutí. Tuto ránu osudu však neodvolatelně zpečetí až Orfeus: bohové smrti vyslyší jeho nárek a výjimečně mu umožní, aby Eurydiku navrátil zpátky životu – pod podmínkou, že se na zpáteční cestě z říše mrtvých nesmí ohlédnout. Orfeus nemůže pokušení odolat a připraví se o svou milovanou s konečnou platností *sám*.

Obě látky mají společnou esenci. Neztratíme však při jejím destilování právě tu jedinečnost, kterou spojujeme se jmény „Hamlet“ a „Orfeus“? Hamlet je posedlý myšlenkou na pomstu, a z obě-

ti se tak stává pachatel; Orfeus se při své milostné úzkostlivosti proviní proti příkazu bohů, a je krutě potrestán. Můžeme vinu prvního srovnávat s „proviněním“ druhého? Nenávist s jejím protikladem? Nemůžeme – a právě to je pointa Holanova *srovnání*. Hamlet a Orfeus se k sobě vztahují *antiteticky*. Dávají diametrálně odlišné odpovědi na stejnou výchozí situaci osudového osamění a ztělesňují tak dvě základní možnosti, jak reagovat právě na tu situaci, v níž se nacházel Holan na počátku padesátých let. Nabízí se tu především *jedem* postoj: hamletovské stanovisko se svým kolísáním mezi vztekem, šilenstvím a depresivním zážitkem hnu-su. Už zmíněná shoda mezi básnickým subjektem a Hamletem o „smrtné nenávisti k druhému pohlaví“ (F. Nietzsche) ukazuje, že takový postoj byl tehdy Holanovi velmi blízký. A to je jen nej-povrchnější srozumění mezi nimi dvěma. Holan dokonce svému Hamletovi dovoluje – hovořit v holanovských citátech. Když říká: „Srdce je tíha... Rozum jen váha...“ (Holan 2003: 60), je to poukaz na šťastná léta Holanovy rané básnické slávy, na sbírku *Oblouk* z roku 1934. Tam se nachází báseň *Probouzení*, která ostatně předjímá konflikt mezi člověčí láskou a mocí bohů smrti, konflikt, který je pro Orfea a Eurydiku ústřední. Hamletův pozdrav na rozloučenou – „báseň je dar!“ (tamtéž: 78) – cituje oproti tomu závěrečné verše básně *Slunce o hromnicích* z doby stalinismu. Ústřední téma *Noci s Hamletem* je tu už otevřeně načato. Dává-li ale Holan konečné slovo ve své poemě holanizujícímu Hamletovi, nedokazuje to definitivně, že Shakespearova postava je toliko hlásnou troubou českého básníka?

Opět je to orfeovské intermezzo, které takovémuto zjednodušenému pohledu na vztah mezi autorem a jeho postavou překáží. Holan se prostě nespokojí jen s tím, aby onen milostný příběh vyprávěl nově: on ho vyloženě staví na hlavu. Holanův Orfeus svou Eurydiku nerušeně odvádí domů. Už to není žádný tragický hrdina, nýbrž otec rodiny, který se nejdříve šest let bojí rizik cesty do říše mrtvých a pak ještě doufá, že to nějak zakryje tím, že své ženě něco namluví. Je to ovšem krátkozraká lež, neboť doma čeká dcera školou povinná, již „bylo něco přes rok“ (tamtéž: 50), když Eurydika zemřela. Dítě má sice klasické, ale vysloveně neřecké

jméno: Julie. Proč si Holan vybral právě Julii, když by stejný účel splnilo každé jiné české jméno? Odpověď dává druhý díl dialogu s Hamletem, který navazuje na orfeovskou mezihru.⁴ Jde o hrdinku z jiné Shakespearovy tragédie, v níž je čistá láska položena na oltář údajně vyšších zájmů: o Julii, „nejkrásnější dívku ve Veroně“ (tamtéž: 66). Hamlet vystupuje zjevně v Romeově roli, když prohlašuje, že miluje Julii „k věčnému nekonci“. Ale jeho maškaráda selže: cestu si nezadržitelně razí jeho nenávisť k druhému pohlaví. Po sérii sadistických sexuálních fantazií sevře tenhle Romeo své Julii hrdlo. V Holanově konstrukci ale právě tím zničí plod lásky mezi Orfeem a Eurydikou – lásky, již před námi obšírně rozvinul sám Hamlet. Očividně to byla v jeho ústech opravdu jen „slova, slova a nic než slova“.⁵

Shledal-li Blažíček v *Noci s Hamletem* „proklamativnost“, „tezovitost“ (Blažíček 1969: 568), dotkl se tím důvtipně podstatného rysu tohoto díla. Právě v tom spočívá podle něj hlavní slabina poemy. Na cestě, kterou vyznačil, stačí ale učinit pár dalších kroků, abychom v této údajné slabině zahlédli sílu: proklamativnost Hamletových výroků odhalí v textu sám Holan tím, že je nastaví jako dva protiběžné, odporující si *hlasy* v jedné polyfonní kompozici. Hamlet-cynik zpochybní svou celkovou pózu, když nám vypráví romanci o Eurydice, kterou navíc ještě opatří happy endem. Hamlet-romantik oproti tomu zpochybní celé své vyprávění tehdy, když coby Romeo sevře Juliino hrdlo.⁶ Trik spočívá v tom, že se Holanův protějšek během rozhovoru plynule proměňuje z cynika v romantika a z něj zase v cynika – zatímco čtenář je nucen si myslet, že celou tu dobu jde o jednu a tutéž osobu. Hlubší smysl této hry se rozvine, když si uvědomíme, že Hamlet mluví nejen dvěma hlasy, jedním jasným a jedním pochmurným, nýbrž že pro ten pochmurný mu právě Holan propůjčuje svá vlastní

4] K třídílné symetrické kompozici *Noci s Hamletem* srov. Justl (1991: 179).

5] Shakespeare: *Troilus a Kressida*. Tato hra se ostatně také objevuje v kontextu *Noci s Hamletem* v příbuzné *Toskáně* (Holan 2003: 124).

6] Srov. Opelík (2004: 142): „Právě v tom, jak Hamlet opanován vášní ničivě zachází s láskou, tkví podobenství zlé doby, v níž Holanova *Noc* vznikala.“

slova. „Báseň je dar“ znamená také: „Má samota je k nesnesení.“ Bez odpovědi zůstává, zda z takovéto samoty, do níž ho uvrhl zlý osud, vede vůbec nějaké východisko. Které východisko rozhodně k cíli nevede, to nám sděluje *Tragický příběh Hamleta, prince dánského*. Holanova *Noc s Hamletem* říká v podstatě totéž.

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

1969 Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty, in *Česká literatura*, č. 6, s. 561–582

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi Vladimíra Holana)*

(Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

HOLAN, Vladimír

1988 *Sebrané spisy 10. Bagately* (Praha: Odeon)

2003 *Epische Dichtungen 3. Nacht mit Hamlet und andere Poeme*,

Gesammelte Werke 8, ed. U. Heftrich a M. Špirit (Köln am Rhein:

Mutabene Verlag)

JUSTL Vladimír

1991 „Credo, quia absurdum...“, in *A – almanach autorů*, č. 1, s. 163–183

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

Prof. Dr. Urs Heftrich, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg