

Podoby digrese v Holanově interpretaci Orfeova mýtu v *Noci s Hamletem*

V moderním myšlení XX. století mytické odkazy podléhají zvláštní interpretační strategii, která se liší snahou k revalorizaci konvenčního smyslu: Námět se rozkládá na jednotlivé fragmenty, které začínají fungovat samostatně, a tím se produkují zcela nové významy, občas původně k námětu nepatřící. O takové narativní transformaci zřejmě svědčí i Holanův přístup k mýtu o Orfeovi v jeho skladbě *Noc s Hamletem* (1964).

Původní látka tohoto mýtu se vyznačuje bohatým dějovým schématem, ve kterém jsou výrazně rozeznatelné tři součásti: Orfeovo básnické povolání jako zprostředkování božského světa, Orfeův vstup do podsvětí a Orfeova smrt. Souhrn těchto částí vytváří základní dějovou kostru tohoto mýtu, kterou bychom nazvali komplex Orfeův. Proto se i Orfeův komplex může projevovat mimo referenční rovinu textu; stačí jen rozeznat koncepty, které se v něm skrývají, jako například božské povolání umění, relativita rozhraní obou světů – pozemského a toho druhého, cesta do podsvětí, láska tváří v tvář smrti, oči, které vraždí, jedinec jako oběť kolektivního bláznovství, rozkouskování těla, konec fyzického života a nesmrtelnost duše atd.

Pozorohodné je, že vzhledem k dynamickému rázu vnitřně sémantických vztahů různých motivů, budujících mytický syžet, může se každý z nich snadno oddělit od celku a začlenit se do nového kontextu, nebo sám vybudovat kontext vlastní. Narativní jednotky, které se vyvíjejí námětovou výstavbou, mívají velkou kreativní potenci, o čemž svědčí vývoj evropské literatury, opery a malířství: nezávisle na druhu a žánru jsou tyto motivy často rozpracovávány samostatně a rozrůstají

se až do celistvého epického nebo dramatického syžetu. Fragment původního námětu se odděluje od svého původního děje a nabývá schopnosti generovat vlastní narativní strukturu a tím vybudovat nový umělecký celek. Transformační postupy obsahují především subjektivní autorský pohled na určitou filozofickou a existenční otázku a obstarávají neomezený prostor pro vyjádření tvůrčí vize.

V moderním myšlení 20. století se tato interpretační strategie, pokud jde o Orfeův mýtus objevuje nejdříve v kontextu avantgardy – například u Apollinaire a zejména u Cocteau¹. Na rozdíl od dosavadní tradice, která je vůči autentickému námětu spolehlivější a loajálnější, odvolává se nová generace na svobodnou zmodernizovanou adaptaci, která vede až k největší digresi. Odbočka od základní dějové linie se projevuje různými způsoby, které zasahují jak prostředí, v němž se odehrává děj, tak i literární postavy samé – jejich povahu, vzájemné vztahy, ba i důležité stránky jejich osobní biografie. V plánu narace se digrese vyskytuje v samé struktuře vyprávění: ve fragmentaci původního děje a fungování určitých jednotek nezávisle na látkovém genotypu, v odvozování a přidávání narativních segmentů.

Holanův přístup k mýtu o Orfeovi zřejmě navazuje na tuto avantgardní tendenci a její snahu podmanit tradiční konvenci svému vlastnímu názoru na svět a umění. Tím se Hamlet i Orfeus stávají autorovými protagonisty, a proto vyjadřují příbuzné představy o světě a lidské existenci. Intelektuální a jazyková příbuznost Holana s avantgardou není nahodilá, svědčí o ní ještě jeho první sbírky a prokazuje se i později v jeho tvorbě ze 60. a 70. let. Avšak jeho neklidný tvůrčí duch se neomezuje rámcem určitého avantgardního směru – poetismu, který je patrný v jeho prvotině *Blouznivý vějíř* (1926), nevyhovuje jeho neklidné citlivosti. V Holanově poezii souzní především expresionismus a surrealismus, které vytvářejí svěbytnou slitinu – na rovině ideové zaznívají v jeho tvorbě expresionismus a později existencialismus jako děsivé tóny obklopující intelektuální samoty a na rovině

¹ Apollinaire *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911), Cocteau : *Orphée* (1949), *Le testament d'Orphée* (1959).

jazykové právě surrealistické setkávání neslučitelných obrazů odpovídá jeho pocitu absurdity.

V duchu moderního myšlení při vymaňování z ustálených významů antických mýtů a ze svatozáře kulturních hrdinů zbavuje Holan Orfeu jako jedinečnou postavu všech původních rysů, které slouží k jeho glorifikaci: Nemá to ani umělec okouzlující lidi a bohy, živou a mrtvou přírodu, což v mýtu symbolizuje jeho duchovní moc a jeho absolutní oddanost bohu Slunce a Umění; a není ani milencem, který ve jménu lásky překonává hranici pozemského světa. V *Noci s Hamletem* je Orfeus zbaven příležitosti prokázat svou výjimečnou a bohem danou povahu: V epické rovině skladby není ani *katabasis* (sestup) ani *anabasis* (cesta nahoru), které jsou základními složkami původního mythu, důsledkem čehož je zničeno vertikální hledisko pohybu. Toto odstranění prostorové perspektivy je navíc sugerováno situováním děje do pokoje - do prostředí všedního a ohrančeného, záměrně postaveného proti neomezenému venkovnímu a vnitřnímu toposu v mýtu. Výpustka kataláze působí tím, že je Holanův Orfeus zbaven smyslu integrovat pozemský svět a svět druhého břehu, a proto zůstává v zajetí chmurné představy o lidské existenci jako trýznivém, bezvýchodném labyrintu. Pro Holana tedy být milován bohy a přežít peklo ve jménu lásky nedokazuje smysl existence: Po svém návratu z podsvětí se Orfeus a Eurydika nechají ponořit ve tmě a v realitě, aniž by věřili v nesmrtelnost i v lásku. Narativní elipsa je tedy nahrazena dodatkem „apokryfní“ epizody, zobrazující obě postavy po jejich návratu do života.

Anabáze, která je v mýtu představena jako trojčlen obsahující cestu vzhůru, Orfeův obrat a ztrátu Eurydiky, nejenom ustupuje z roviny fabulace, ale je zcela vyvrácena:

Neboť Orfeus, odváděje si ji, NEOHLÉDL se
a přivedl ji tedy zase na TENTO svět.
Právě na něm udělali několik kroků

V mýtu se Orfeus obrací, aby zjistil Pravdu, jako kdyby v tom okamžiku jeho Víra v božskou vůli ustupovala nedůvěře, jako kdyby

bylo nutné božskou pravdu prokázat logikou senzuální zkušenosti, ve smyslu „existuje to, co vidím“. Tento Orfeův posunek evidentně vyjadřuje dilema mezi Pravdou a Vírou: Hledání pravdy prostředky racionálními, rozumem a smysly, znamená absenci víry, protože ten, kdo věří v Boha, nepotřebuje kauzální důvody. Holanův Orfeus je tedy více ve Věře než v Pravdě a dodržuje Boží vůli – zákaz neobracet se během cesty. Je tomu tak, protože Médá, co je nedosažitelné očima a co se tedy nedá zničit lidským dotekem, osaháním. Jenomže jeho transcendentální pohled na svět je traumatizován vizí děsivého neko-nečna. Tento pocit hrůzy bytí a nebytí Orfeus nikdy přímo nevyslovuje, ale je implicitně sugerován v pasáži o strachu, předcházející v textu zjevení. Vždyť je tato idea jasně vyjádřena Hamletem:

Co nás nyní obklopuje, ZA VALÍ NÁS JEDNOU...

Holanova interpretace Orfeova návratu zobrazuje útěk ze smrti jako zcela možný, reálný, ale není v tom zřejmě pravý smysl života, jestliže to nepřináší vyšší smysl existence. Je důležité, že v Holanově skladbě návrat Orfea a Eurydiky není zobrazen jako cesta, jako pohyb vzhůru, a proto nemá význam iniciace. Je dokonce redukován na pouhou reminiscenci, jejíž jediným cílem je zdůvodnit existenci obou světů.

Eurydika: Tam dole jsme se ptali po duši
a všechno nám odpovídalo ztraceným tělem...

Orfeus: Ano! Já zde nahoře líbal
všechny tvé noční kabátky.

Tyto transformační postupy mytické látky – elipsa a připojení scény jejich zdařilého návratu – odpovídají oběma podstatným motivům, které tkvějí v orfickém učení, a to motivu paměti a motivu zapomnění. Tento binární motiv u Holana má v jeho transcendentální filozofii klíčovou ideovou úlohu, která aniž by se ztotožňovala s orfismem, vyjadřuje velmi styčné dualistické představy. Pozoruhodné je to, že tento koncept je nejenom explicitně vyjádřen v rozhovoru obou postav, ale je také exponován různými formálními způsoby. Je to básníkův způsob postavit se proti zracionalizovanému chápání sku-

tečnosti a tradičnímu pojetí kulturní paměti. Na rovině narace zapomenutí podmiňuje narativní elipsu: jako by autor „si nepamatuje” na vlastní mytický námět, a proto jeho Orfeus má velmi málo společného se svým prototypem. Tato intertextuální strategie, projevující se při konstruování dějové osy skladby, účinkuje mnohonásobně, avšak hlavní její projevy stále vypovídají nejistotu lidského poznání. Na rovině jazykové zapomenutí je například implicitně sugerováno rozpadem kauzální obraznosti, což Přemysl Blažíček určuje jako „nepřítomnost celistvého obrazu” (Blažíček 1991, s. 17). Jednota světa je navždy ztracena, a proto se obrazový celek rozpadá do samostatných jednotek, které se jako by navzájem nerozpoznají, ale intuitivně hledají svůj společný zdroj bytí a smyslu, jenomže jediné co nepochybně zůstává, je jen touha po ztracené harmonii. Nezávisle tedy na tom, jakým způsobem se projevuje – na rovině textuálně explicitní obraznosti nebo jazykově implicitní sugesci – binární motiv paměti a zapomenutí vyjadřuje ideu transgrese obou světů: viditelného a neviditelného, života a smrti. Není nahodilé, že po svém návratu z onoho světa si Eurydika přiznává, že na všechno zemské už zapomněla a že se musí znovu učit trpět, zatímco Orfeus, který patří životu, cítí tíhu vzpomínek.

Eurydike: Nevím, nepamatuji se ještě... Budu se zase musit učit bolesti... Jak dlouho jsem byla mrtva?

Orfeus: Já se zase pamatuju příliš na všechno... Nevím jak dlouho jsem živý...

Uspořádání zapomenutí a paměti, smrti a života se v Holanově skladbě uskutečňuje prostřednictvím dialogu, který představuje další podobu digrese mytické látky. Začleňování dialogu do struktury textu ruší imanentní představu lásky jako nevyslovitelné a jediné pravé lidské soubytí. Podle mýtu si Orfeus a Eurydika nic neříkají – jejich láska je mlčenlivá, a proto dokonalá, zatímco u Holana jediný výjev, ve kterém jsou ony přítomny, prezentuje jejich rozhovor po návratu z podsvětí. Potřeba sdílet, vyslovit své strachy ničí sakrální moc jak Slova, tak i mlčení. Řeč manželů, situovaná mezi stěnami jejich pokoje, nemá ani iniciační význam, ani inspiraci překonat úzkosti života.

Proto básníkovy úvahy o existenčním strachu anticipují jejich dialog a uvádí je do situace příliš lidské.

Slova implikují absenci věcí tak jak přání, implikují absenci svého objektu. Jedna i druhá se ozývají v slepé ulice komunikace a štěstí. Vztah slov k věcem je stejný jak přání ke svému objektu (Todorov 1996, s. 116).

Uskutečněné přání už není přáním. Slova ztrácejí svůj význam, když překládají nitro jsoucnosti. V mýtu Orfeus nemluví, jen zpívá a je to hudba inspirovaná Apollonem. Slova jsou jazykem smrtelných, snad proto i láska vyjádřená slovy je zaznamenána smrtí:

Láska je jenom jedna
a jenom jednou.
Láska je skutečně smrtelná!

Nemožnost slovy přidat lásce vyšší smysl vede až k tomu, že Orfeus zůstává ponořen do tmy bytí, je zajatcem svých strachů, nejistoty a rozervanosti.

Verbalizované setkání Orfea s Eurydikou se zřejmě odchyluje od pojetí sakrálních scén, které se v orfickém ritu uskutečňují jako ponoření do nitra duše a hledání boha v zasvěceném mlčení. Tento stav duše, dosahující přímou kontemplaci boha, představuje fázi entáze, v níž se toto duchovní ztotožňování uskutečňuje bez účasti jakéhokoliv prostředníka, včetně slov.

Jako kontrapunkt verbálního projevu obou postav se v skladbě objevuje Julie – dcera Orfea a Eurydiky, která jako by nepatří pozemskému životu („něco mezi viděním a zjevem“, „šest let na východ od tvého hlasu“). A snad právě její neviditelnou přítomnost cítí Eurydika, když říká: „Není někdo za námi?“ Eurydika si na ni nepamatuje, nezná ji, právě proto nepatří zasvěcencům. Jedině Orfeus může prokázat její existenci, protože právě on zná entazi, a není nahodilé, že jeho dcera ji ztělesňuje. Entaze jako protipól extáze je v poezii Holanově nejbližší jeho koncepci Verba, zadané metaforou *jeskyně slov*.

Vnitřní spojení Holanova Orfea s božským živlem není tedy ani popřené, ani kompromitované – naopak, samý jeho zdařilý návrat z podsvětí o tom svědčí. Ve skladbě však je tato událost zobrazena ja-

ko scéna manželského soukromí, a proto nemůže nabýt vyššího smyslu a vyřešit záhadu existence. Holanův Orfeus vrátil svou milovanou ženu z onoho světa, a tím uskutečnil svou velkou touhu po lásce, ale zřejmě jeho kulturní úloha má nadosobní, vyšší poslání. Jak na to sám Holan poukazuje „byl by ovšem omyl chápat tuto báseň pouze jako výraz události jen tehdejších, neboť mně vždycky šlo o člověka a jeho drama vůbec, o jeho lidský úděl a neblahý osud, který žije za všech dob“ (Opelík 2004, s. 142). Proto i různé podoby digrese původní látky slouží autorově ideovému záměru prokázat disharmonii lidského bytí a nemožnost smířit neupokojivou tvůrčí duši, která, i když plní svou roli zasvěcence, zůstává v zajetí marnosti a nejistoty zemského světa.

Literatura

Blažíček P., 1991, *Sebeuvědomění poezie: Nad básněmi V. Holana*. Nakl. Akcent. Edice Ursus. Pardubice.

Todorov T., 1996, *La parole selon Constant*. In: *Poétique de la prose*. Coll. Poétique, éd: du Seuil.

Opelík J., 2004, *Holanovské nápovědy*. Thyrusus, Praha.