

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra psychologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Sylvia Plath a její dílo z pohledu psychobiografie

Sylvia Plath and her work from the perspective of psychobiography

Jana Zachová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc.

Studijní program: Psychologie

Studijní obor: Psychologie s rozšířením o speciální pedagogiku

2022

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Sylvia Plath a její dílo z pohledu psychobiografie potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. 6. 2022

Touto cestou bych ráda poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce doc. PhDr. Miloši Kučerovi, CSc., za cenné rady, ochotu a trpělivost při vedení této práce.

ABSTRAKT

Cílem mé bakalářské práce je za pomoci východisek stanovených principy psychografie provést analýzu vztahu mezi biografií Sylvie Plathové a jejím dílem, se zaměřením na tzv. confidence poems, a to zejména v otázce jejího vztahu k otci. První část práce se zabývá koncepty psychobiografie, jak ji pojímá William T. Schultz, a psychologii umělecké literatury. Součástí práce je dále stručná biografie Sylvie Plathové, představení konfesní poezie a stručný přehled díla autorky. Primárními zdroji, jež v práci využiji, je Plathové umělecké dílo a její deníky. V práci rovněž představuji tři různé studie, které se již dříve dílem Sylvie Plathové a jejím životem zabývaly. Pro účel této práce jsem si zvolila báseň Daddy, jednu z nejznámějších básní Sylvie Plathové, kterou v práci podrobně rozeberu a zanalyzuji. Zjištěná data psychologicky interpretuji, primárně za pomoci psychoanalytického přístupu. Svá zjištění nakonec porovnávám s životopisem zkoumaného subjektu.

KLÍČOVÁ SLOVA

psychobiografie; psychoanalýza; sebevražda; Sylvia Plathová; vztah k otci; poezie

ABSTRACT

The goal of my bachelor's thesis is to analyse the relationship between Sylvia Plath's biography and her work, focusing on the so-called confidence poems, especially in the question of her relationship with her father, using the principles of psychobiography. The first part of the thesis focuses on the concepts of psychobiography as conceived by William T. Schultz and the psychology of artistic literature. The thesis also includes a brief biography of Sylvia Plath, an introduction of confessional poetry, and a short survey of the author's work. The primary sources I work with in this thesis are Plath's artwork and her journals. In this thesis I also present three different studies that have previously focused on Sylvia Plath's work and life. For the purpose of this thesis, I have chosen the poem *Daddy*, one of Sylvia Plath's most famous poems, which I discuss and analyse in detail in the thesis. I will interpret the findings psychologically, primarily using a psychoanalytic perspective. Finally, I compare my findings with the biography of the subject under study.

KEYWORDS

psychobiography; psychoanalysis; suicide; Sylvia Plath; relationship with father; poetry

Obsah

1	ÚVOD	6
2	TEORETICKÁ VÝCHODISKA	7
2.1	PSYCHOLOGIE UMĚLECKÉ LITERATURY	7
2.2	PSYCHOBIOGRAFIE	8
3	BIOGRAFIE SYLVIE PLATHOVÉ	9
3.1	OTEC	12
4	DÍLO SYLVIE PLATHOVÉ	14
4.1	KONFESNÍ POEZIE	14
4.2	KOLOS	14
4.3	POD SKLENĚNÝM ZVONEM	15
4.4	ARIEL	15
5	ROZBORY A INTERPRETACE DÍLA SYLVIE PLATHOVÉ VE VZTAHU K OTCI	17
5.1	SEBEVRAŽEDNÁ TRIÁDA	17
5.2	PSYCHOANALYTICKÁ STUDIE FREDERICKA FEIRSTEINA	19
5.3	ŽENA MEZI EROTEM A THANATEM	21
6	VLASTNÍ ROZBOR A INTERPRETACE BÁSNĚ DADDY	24
7	PSYCHOLOGICKÁ INTERPRETACE DÍLA VE VZTAHU K OTCI	42
8	ZÁVĚR	46
9	SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ	48

1 Úvod

Tvorba Sylvie Plathové je temná, naléhavá, intimní, místy až skličující. Skrývá se v ní výpověď o neobyčejném životě, který vábí a přitahuje čtenáře poezie i několik desetiletí po smrti této americké básnířky. Čím to je, že právě ty nejvelkolepější umělecké výtvořky zůstávají pro nás tajemné a nejasné? Obdivujeme je, cítíme se jimi podmaněni, ale neumíme přesně říct, co představují.

V této práci se pokusím využít deníkových záznamů, autobiografických textů a faktografické biografie k tomu, abych blíže pronikla ke komplexnímu a mnohovrstevnatému spojení života Sylvie Plathové a její poezie.

Cílem mé bakalářské práce je provést analýzu vztahu mezi biografií Sylvie Plathové a jejím dílem, zejména v otázce komplikovaného vztahu vůči jejímu otci. Analýza se opírá o teoretická východiska, která jsou popsána předem danými principy metod psychologie umělecké literatury a psychobiografie, jak ji definuje William Todd Schultz.

Nejdříve se pokusím stručně představit použité disciplíny, které se zdají být těmi nejvhodnějšími ke studiu významných jedinců, protože se jimi zabývají do největší možné hloubky a respektují jejich jedinečnost.

Sylvia Plathová byla jednou z nejvýraznějších autorek tzv. konfesní (nebo také zpovědní) poezie, která využívá přímý a hovorový rytmus společně s obrazy odrážejícími intenzivní psychické prožitky spojené se smrtí, traumaty, depresemi a vztahy. Pro účel své psychobiograficky orientované práce jsem vybrala jednu z nejslavnějších konfesních básní Sylvie Plathové, na niž zaměřím bližší pozornost: jedná se o báseň Daddy, kde básnický subjekt přímo popisuje své ambivalentní pocity vůči otci, který zemřel, když bylo malé Sylvii osm let. Nejprve uvedu některé z interpretací díla Sylvie Plathové některých autorů a popíšu odlišnosti v jejich pohledech na zdroj tvořivé síly slavné básnířky. Poté již uvedu vlastní úvahy a rozbor strofy po strofě a využiji k tomu psychoanalytický přístup, který se při bližším prozkoumání výzkumného problému přímo nabízí. Získaná data porovnam se životopisem zkoumaného subjektu.

2 Teoretická východiska

Ke své práci přistupuji s pomocí dvou hlavních teoretických východisek, jimiž jsou psychologie umělecké literatury a psychobiografie. Oba tyto přístupy se svými hlavními myšlenkami a metodologií překrývají, spojuje je především silný důraz kladený na interdisciplinaritu, která je při studiu tak komplexního antropologického fenoménu, jakým je literární dílo a jeho autor, nezbytná. Fungují jako určitý protipól vůči scientismu, pozitivismu až redukcionismu, i přestože se stále jedná o dominantně převládající tendence hlavního proudu současné psychologické vědy.

2.1 Psychologie umělecké literatury

Psychologii umělecké literatury lze definovat jako speciální podobor psychologie umění. Cílem psychologického výzkumu umění je objasnit jeho estetické složky prostřednictvím psychologie a s pomocí umění objasnit psychické jevy, které se dále dělí na oblast autora, oblast tvůrčího procesu, oblast struktury díla, oblast percepcce díla, nakonec můžeme i volně přiřadit širší kulturně sociální vliv díla (Viewegh, 1999).

Umělecké projevy jsou považovány za zhuštěnou a zvýrazněnou projekci vnitřního života člověka, jeho objektivizaci, a to ve specifické (umělecké, estetické) podobě. Umělecká objektivizace tedy hraje primární roli jak při psychologickém výzkumu umění, tak v širším smyslu pro psychologii vůbec. Literární dílo však může podléhat i dalším vnitřním intencím individua, může být kompenzací určitých negativních jevů, výpovědí subjektu o sobě, jeho světonázorem či odleskem reality (Viewegh, 1999).

Cítíme, že ačkoliv je umění lidskou činností, má s dalšími činnostmi (řemeslem či vědou) shodný pouze určitý úsek cesty. V jednom aspektu se velmi významně odlišuje – ovládnutí řemeslné stránky je podmínkou, nikoliv cílem či smyslem umělecké činnosti. V umění jde v první řadě o vnitřní výpověď autora, jenž vkládá do díla významy, které konzument dále rozvíjí, nebo dokonce objevuje i významy, které autor nezamýšlel. Za hmotnou realizací díla se skrývá ideová, duševní podstata.

Psychologii autora umělecké literatury je dále možno dělit na 3 základní odvětví, a to na psychobiografii, historiometrii a zkoumání živého autora (Švanda, 2008).

2.2 Psychobiografie

Ve své práci využívám prvky psychobiografie, psychologické disciplíny, která se zabývá analýzou historicky významných životů jedinců s využitím psychologických teorií a výzkumu. Jejím cílem je pokusit se porozumět člověku do hloubky a odhalit skryté motivy jeho veřejných činů, ať už jde o uměleckou tvorbu, vytváření vědeckých teorií nebo rozhodování ve sféře politické. Z toho vyplývá, že se zaměřuje především na významné, nadané, kreativní a jistým způsobem také chorobné jedince. Zároveň však zdůrazňuje jedinečnost a neopakovatelnost každé osoby, ukazuje na její odlišnosti a podobnosti ve srovnání s ostatními lidmi (Schultz et. al, 2007).

Za počátek psychobiografických studií můžeme považovat dílo Sigmunda Freuda z roku 1910 Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci. Freud se v eseji pokouší proniknout ke skutečnému porozumění duševnímu životu Da Vinciho primárně za pomoci psychoanalytických konceptů. Psychoanalytické psychobiografie jsou charakteristické svým patografickým zaměřením a jsou ovlivněné romantickou koncepcí senzitivního umělce, s níž se Freud setkal v 19. století. Romantická koncepce zranitelného a křehkého autora formovala jeho názory na osobnost a tvůrčí proces umělce. Na umělecké dílo pohlíží Freud jako na neurotický symptom autorovy psychiky a osobnost autora je interpretována takovými koncepty, jako jsou psychosexuální vývoj, nevědomí, libido a další (Švanda, 2008).

Schulz (2007) naopak ve své příručce před vytvořením patografie varuje. Přiřazování diagnóz na základě nepřímého pozorování různých aspektů chování vede ke zkracování a škatulkování. Stejně tak není prospěšný ani přílišný redukcionismus ve snaze vysvětlit charakter dospělého a jeho chování výlučně na základě zkušeností z raného dětství, ale současně zanedbávat pozdější formativní procesy a vlivy. V neposlední řadě nelze zaměňovat psychobiografii za biografii, protože psychobiografie si neklade za svůj cíl pouze objektivně popisovat, ale pokouší se i vysvětlovat nejrůznější psychické obsahy a děje.

Psychobiografie je dle Schulze (2007) počinem strukturalistickým. Ti, kdo se jí chtějí zabývat, by měli předpokládat, že nevědomé motivy, představy či osobnostní konflikty jsou skutečné a poznatelné mentální struktury. Vodítkem k jejich poznání má být procházení jednotlivých biografických dat – deníků, dopisů, autobiografií, či dokonce biografií a fikcí. Uplatní se jako ukazatele na události, které budeme nadále chtít blíže a podrobněji zkoumat. Psychobiografie se svým zaměřením na jedince a jeho analýzu podobá kazuistice a navrácí tak psychologii její předmět – osobu (Schultz et al., 2007).

3 Biografie Sylvie Plathové

Životopisné informace o Sylvii Plathové jsem čerpala z monografie Sebevražedná triáda Idy Kodrlové a Iva Čermáka (2009), o níž se budu dále zmiňovat a ve které jsou obsažena důležitá vodítka potřebná k vytvoření psychologického obrazu zkoumaného subjektu. Text jsem zkrátila a některé další informace doplnila z rozsáhlé biografie Sylvie Plathové sepsané autorkou Lindou Wagner-Martin (1987).

Sylvia Plathová se narodila 27. října 1932 v domě v Jamaica Plain v Bostonu jako prvorozené dítě Aurelie Schoberové a Otto Emile Platha. První roky Sylviina života střídaly chvíle idylického dětství naplněného hýčkáním milujícími a velmi vzdělanými rodiči s chvílemi naprostého osamění. Narození mladšího bratra Warrena v roce 1935 vnímala jako zásah do svého „teritoria“. Reagovala na něj velmi agresivně. Malý Warren býval často nemocný a okrádal tak svoji sestru o pozornost, na kterou byla před jeho narozením zvyklá. Vzhledem k okolnostem trávila Sylvia značnou část dětství u svých prarodičů, jejichž dům byl situován přímo u moře, kde se Sivvy (dětská přezdívka Plathové) podle svých slov cítila nejšťastněji.

Sylvia od dětství trpěla chronickými záněty dutin. Byla neobyčejně intelektově nadaná (hodnota jejího IQ údajně dosahovala až kolem 160) a již od mládí usilovala o veřejné uznání. Svou první báseň publikovala již v osmi letech v dětské příloze novin.

Sylvia vystudovala střední školu ve Welsey, kde začala více psát, a na základě svých literárních výsledků se jí podařilo získat stipendium na největší vysokou dívčí školu Smith College v Northamptonu. Zde psala převážně básně (během studia na jich napsala přes čtyři sta) a krátké povídky, z nichž některé dostaly dokonce ceny v literárních soutěžích.

V červnu roku 1953 vyhrála měsíční stáž v New Yorku v módním časopise *Mademoiselle* coby hostující editorka. Navzdory úspěchu dolehl na Sylvii po návratu domů pocit prázdnoty a ztráty životního smyslu. Upadla do těžké deprese, trpěla velmi vážnou insomnií, nedbala ani o svůj vzhled a hygienu.

V srpnu téhož roku navštívila nenápadný a dle jejího názoru ubohý hrob svého otce a krátce poté se pokusila o sebevraždu – spolykala prášky na spaní a schovala se ve sklepě. Po třech dnech ji ve stavu „na pokraji smrti“ našel její bratr. Sylvia byla odvezena do nemocnice a poté na uzavřené psychiatrické oddělení, podstoupila léčbu inzulínovými kómaty a následně i elektrokonvulzivní terapii (ECT). Hospitalizace trvala pět měsíců a během

pobytu se poprvé setkala s doktorkou Ruth Beuscherovou, která se posléze stala její dlouholetou terapeutkou, s níž Sylvia udržovala kontakt s občasnými přestávkami až do své smrti roku 1963.

V roce 1954 se Sylvia vrátila na Smith College. Současně jednou měsíčně dojížděla na konzultace s Ruth do Bostonu. Je zřejmé, že v takové podobě terapie nebyla účinná, a protože nedostatečná lékařská péče o suicidálního jedince je považována za jeden z rizikových faktorů sebevraždy, posléze i tento faktor sehrál svou fatální roli v životě Plathové. Po návratu z léčebny se Sylvia proměnila ze zakřiknuté dívky ležící v knihách v upovídaného extraverta. V tomto období se muži stali jejím ústředním zájmem, předváděla je kamarádkám jako trofeje.

Roku 1956 odjela do Cambridge, kde pokračovala v psaní poezie a publikovala v univerzitním časopise. Během studií v Cambridgi vzbuzovala dojem pokrokové, optimismus vyzařující Američanky s nakažlivým smíchem. Postupem času začala propadat určitým obsesím/ kompulzím – potukávala nohou nebo palcem ruky a v jejím slovníku se začalo přehnaně objevovat slovo ‚enjoy‘ (vychutnat si, užít si). Bez terapie s Ruth, která Sylvii odjezd do Cambridge doporučila, se znovu objevily emocionální i fyzické symptomy, až se Sylvia nakonec rozhodla navštívit univerzitního psychiatra. O měsíc později na studentském večírku potkala anglického básníka Teda Hughese a od té doby již psychiatra nekontaktovala. Setkání s Tedem ji převrátilo život naruby. Do svého deníku si 26. února 1956 zapsala:

„A pak došlo k tomu nejhoršímu. Ten velký, tmavý, přitažlivý mladík – jediný muž v celé společnosti dost vysoký i pro mě – který se celou dobu zajímal o ostatní ženy a na jehož jméno jsem se zeptala hned, jak přišel do místnosti (ale nikdo mi neodpověděl), přišel za mnou a tvrdě se mi zadíval do očí. Byl to Ted Hughes“ (Plathová, 1997).

Necelý půlrok poté se za Teda provdala, přičemž toto období je popisováno jako jedno z nejšťastnějších v jejím životě. Téhož roku si Sylvia a Ted pronajali malý byt v Cambridgi a Ted začal učit na střední chlapecké škole. Po dokončení studií byla Sylvia přijata jako učitelka angličtiny na Smith College a Hughesovi se přestěhovali do USA. Sylvia doufala, že si během několika let v Bostonu vydělají dostatek peněz, aby mohli odcestovat do Itálie či Španělska a celý rok zde levně žít a soustředit se jen na psaní. Teprve poté se chtěla usadit a mít děti. Stálé zaměstnání v místě, kde prožila své mládí, se ale postupně proměnilo v její noční můru. Sylvia své schopnosti neustále podceňovala, stíhaly ji přehnaně negativní

až bludné myšlenky o tom, že jí všichni kolegové z učitelského sboru pohrdají a že studenti kritizují její styl výuky. Na konci školního roku tak Sylvia podala výpověď s odůvodněním, že kvůli přípravě na vyučování nemá čas na psaní.

O rok později začala Sylvia opět dojíždět do Bostonu na intenzivnější terapii k Ruth Beuscherové. Problémem ovšem bylo, že terapeutický vztah dvou žen se stal zároveň vztahem přátelským. Ruth dokonce přijala pozvání Sylvie na návštěvu, během níž se setkala s Tedem – takové chování nelze považovat za standardní postup při terapii.

Na začátku roku 1959 bylo dílo Plathové soustavně odmítáno a to ji přivádělo do stavů úzkosti a deprese, k nimž přispívaly i neúspěšné pokusy o početí. Tři měsíce prázdnin strávili Sylvia a Ted cestováním po USA. V této době sice Sylvia nenapsala ani jednu báseň, nicméně podařilo se jí otěhotnět a byla spokojená. V průběhu Sylviiny gravidity se Hughesovi nakrátko nastěhovali k Tedovými rodičům. Sylvia zde nebyla šťastná, neměla ráda prosté způsoby celé rodiny, včetně Tedovy sestry Owllyn, o níž žertem říkala, že páchá s Tedem *intelektuální incest*. Již tehdy trpěla úzkostmi, ale nedostatek volného času ji naštěstí chránil před jejich plnou reflexí a rozvinutím. V Ruth Beuscherové tentokrát nedokázala najít podporu a sama nedokázala vyhledat jiného terapeuta, který by jí byl schopen poskytnout terapii v Anglii. Hughesovi se nakonec odstěhovali do malého pronajatého bytu v Londýně a 1. dubna 1960 se jim narodila dcera Frieda. Téhož roku publikovala Sylvia svoji první sbírku básní *Kolos (The Colossus)*.

V únoru 1961 prodělala Plathová samovolný potrat a tomuto tématu věnovala několik básní. Brzy poté prodělala apendektomii, což znamenalo další stres a vyčerpání. Nicméně za román *Pod skleněným zvonem* získala stipendium a o rok později – 17. ledna 1962 porodila syna Nicholase.

V létě Sylvia zjistila, že je jí Ted nevěrný. Jeho milenkou byla žena básníka, který si po Hughesových pronajal byt v Londýně. Od této události žili manželé (přes předchozí neúspěšné snahy) v odloučení. Intenzivní depresivní epizoda, která nakonec přivedla Sylvii k sebevraždě, byla pravděpodobně spuštěna krizí v manželství. Rozvinula se v posledních sedmi měsících jejího života, kdy vztek a zahořklost vůči Tedovi přecházely v beznaděj a zoufalství. Sylvia i přesto zůstávala ve své činnosti aktivní, psala denně poezii, opravovala své rukopisy, poskytovala rozhovory a nahrávala poezii pro BBC. Její lékař jí předepsal antidepresiva a zařídil, aby za ní každý den domů docházela zdravotní sestra. Domluvil jí také ambulantní návštěvu u psychiatra, která se měla uskutečnit jen pár dní poté, co Sylvia

spáchala sebevraždu. Těsně před smrtí byla Plathová blízkým okolím popisována jako přepracovaná, hysterická a přehnaně se zabývající rozpadem manželství s Tedem. Trpěla nespavostí, brzy ráno se budila, brala hypnotika, aby vůbec byla schopna usnout, a zhubla o devět kil.

Dne 11. února 1963 si pustila v bytě plyn. Její dvě děti spaly v pokojích, snídani jim matka ještě připravila. Sylvia nechala okna dokořán otevřená a dveře pečlivě utěsnila mokrými ručníky a hadry. Policie dospěla k závěru, že vzhledem k umístění hlavy Sylvie v samém nitru plynové trouby byl zřejmý její úmysl ukončit život jednou a provždy.

Zatímco během života vydala jedinou sbírku básní a román, posmrtně byla publikována sbírka sebraných básní, její dopisy matce a bratrovi, deníky a povídky. Sylvia Plathová se díky sbírce *Kolos* roku 1982 stala první spisovatelkou, která získala Pulitzerovu cenu za poezii posmrtně.

3.1 Otec

Otto Emile Plath pocházel z polského města Grabowo, kde se narodil rodičům německého původu. V patnácti letech emigroval za otcem do USA. Zde ve věku 43 let absolvoval Harvard. Jednou z jeho studentek byla také o 21 let mladší Aurelia Schoberová. Aurelia na univerzitě získala titul a také zde po smrti Otty vyučovala ve studijním programu pro budoucí sekretářky. Po sňatku s ním se nicméně ujala role typické manželky univerzitního profesora (Čermák, Kodrlová, 2009).

Otto Plath byl štíhlý muž s černými vlasy, modrýma očima a malým, pečlivě sestřiženým knírkem. Neustále působil dojmem, že někam spěchá, byl rigidní, v postojích a jednání rezervovaný (Čermák, Kodrlová, 2009).

Jako otec byl velmi dominantní, při výchově kladl důraz na intelektuální úspěchy svých dětí. Svoji roli viděl především v pozici mentora, finančního manažera a rádce rodiny. Nakupoval potraviny, ale zároveň preferoval stolování o samotě, bez svých dětí. Nejraději byl, když jej Sylvia sledovala při práci a následně poslouchala, jaký měl její otec den. Ottův přístup k výchově dětí spočíval v tom, že je zapojoval do svého života, místo aby se stal součástí života svých dětí. V některých ohledech se k Sylvii choval tak, jako by byla jeho „miniaturní manželkou“ (Wagner-Martin, 1987).

Ale protože Sylvia viděla, kolik času tráví Aurelia společně s Warrenem, usilovně se snažila získat otcovu pozornost – učila se dokonce zpaměti latinské názvy různých druhů hmyzu. Pozitivní city k otci se dle Butschera (1976) snoubily se strachem a úzkostí ze ztráty jeho lásky a potlačované hostility vůči němu. V Sylvii se tak utvrzoval pocit, že cena člověka netkví v tom, kým je, ale v tom, co umí. Vaillant (1993) označuje otce Sylvie za osamělého, odměřeného a upjatého schizoida, který se zajímal více o včely než o lidi, a pro Sylvii nebylo snadné se s ním sblížit.

Otto Plath trpěl od roku 1935 vážnými zdravotními problémy, dlouhou dobu však odmítal navštívit lékaře. Jeho stav se ještě více zhoršil v roce 1940, kdy byl nucen skončit s přednášením na univerzitě a vrátit se z kampusu domů. Žil převážně ve své pracovně a téměř úplně se stáhl z rodinného života. Na děti si každý večer vyhradil dvacet minut za jediným účelem – aby se mu Sylvia a Warren předvedli. Probírali, co se ten den naučili, recitovali básničky, vymýšleli příběhy, vystupovali. Takový způsob trávení společného času ještě více posiloval obraz otce jako kritika, soudce, někoho, komu je třeba se zavděčit. Pod Ottovým pečlivým dohledem se pouze za výjimečné úspěchy udělovaly odměny. Když Sylvia přestala chodit na hodiny klavíru, vysvětlila si to tak, že „nikdy nebude dost dobrá“. Byla to jedna z prvních zkušeností, která skončila pocitem selhání a následnou deprivací (Wagner-Martin, 1987).

Ottův stav se stále zhoršoval – v říjnu roku 1940 se mu zanítila noha a lékaři konstatovali, že se jedná o cukrovku, která za dobu neléčení začala vážně ohrožovat jeho život. Rozhodli se pro amputaci palce, která naneštěstí nebyla pro zotavení dostačující, proto byla otci nedlouho poté amputována celá levá noha. Sylvia oslavila své osmé narozeniny a devět dní nato – 5. listopadu 1940 – její otec zemřel na embolii a komplikace způsobené neléčenou cukrovkou. Sylvia téhož dne prohlásila, že už nikdy nepromluví s Bohem, uzavřela se do sebe, začala si psát do deníku básně a vrstevníci ji popisovali jako snílka. Ze smrti svého otce byla tak dezorientovaná, že si přála svoji vlastní smrt. Matku, která své děti nevzala na pohřeb ve snaze uchránit je před bolestí ze ztráty otce, zapřísahala, že se nikdy nesmí podruhé provdat, a Aurelia jí to v emocionálně vypjaté situaci slíbila (Wagner-Martin, 1987).

4 Dílo Sylvie Plathové

4.1 Konfesní poezie

Žánr konfesní poezie tradičně vychází ze zdrojů, které zahrnují biografii, historické pozadí, soukromé pocity a emoce básníků. Termín „konfesní“ poprvé použil Rosenthal (1970) ve své recenzi knihy Roberta Lowella a definuje jej jako typ žánru, který do centra básnických děl staví necenzurovaný hlas mluvčího. Prožitek básníka je převeden do zástupné formy a tím může být eventuálně uzdraven. Tvůrci konfesní poezie využívají přímý, hovorový rytmus společně s obrazy, které odrážejí intenzivní psychické prožitky, často vytržené z dětství nebo z boje s duševní nemocí. Mají tendenci využívat sekvence a zdůrazňovat souvislosti mezi básněmi. Tvorba odráží intenzivní sebepoznávací proces básnického subjektu, který je spojen s upřímným odhalením individuálního prožitku či traumatu (Lee a kol., 2011).

Sylvia Plathová se s žánrem konfesní poezie poprvé seznámila na přednáškách Roberta Lowella v roce 1959, které navštěvovala i Anne Sextonová, jejíž životní příběh byl až zarážejícím způsobem podobný osudu Plathové. Sám Ted Hughes prohlásil, že poezie Plathové sdílela s poezií Sextonové ústřední zkušenost s roztříštěním vlastního já a s následnou prací na jeho opětovném složení či nalezení nového (Horvath, 2005).

4.2 Kolos

Sbírka *The Collossus and other poems* byla vydána v roce 1960 a stala se tak první a jedinou básnickou sbírkou vydanou během života Sylvie Plathové. Sbírka čítá čtyřicet básní z velké části napsaných v době cestování napříč USA v roce 1958. Právě v tomto roce nastal v tvorbě Plathové první zlom. K předchozí tvorbě často využívala objemný slovník, básnické tréninky a velmi často také rady Teda Hughese, který jí sepisoval seznam témat pro její básně. Při tvorbě Kolosu začala pracovat mnohem více orálně, společně se snahou více „poslouchat“ jazyk básně, se zaměřením na jeho lehkost a přirozenost jazyka, stejně tak jako na témata básně, která jsou zde mnohem více autobiograficky zaměřena. Al Alvarez, dobrý přítel Plathové a literární kritik, zhodnotil sbírku velmi pozitivně. Měl pouze jednu námitku, a sice že „Plathová si zatím nevytvořila svůj vlastní, konzistentní hlas“ (Wagner-Martin, 1987).

4.3 Pod skleněným zvonem

V autobiografickém románu *The Bell Jar* zaznamenala Plathová svoji zkušenost s událostmi z roku 1953 – svůj první romantický vztah a jeho následný rozpad, rozvinutí deprese, pokus o sebevraždu, hospitalizaci v psychiatrické léčebně a nakonec pro Sylvii to nejdůležitější, její zotavení. Ester Greenwood (Sylvia využila příjmení své babičky za svobodna) je vypravěčkou románu, která se vysmívá absurditě svého životního údělu. Její vnímání ji staví mimo společnost, ale zároveň ji zcela neosvobozuje od tlaku okolního světa.

Kniha je psána satirickým hlasem podobným postavám Salingera, který využívá směs jízlivého podtónu a komické nadsázky. Z příběhu vychází Ester jako „přeživší“, postupně se zotavující ze své duševní choroby, společně se svým typickým smyslem pro humor a chladným až cynickým pohledem na život. Za svoje sklony k šílenství se nestydí, naopak chce o nich vyprávět, a to částečně proto, aby se oprostila od vzpomínek, ale také proto, aby pomohla ostatním ženám, které čelí stejnému kulturnímu tlaku. Plathová o své knize řekla, že hlas, kterým je napsána, je totožný s hlasem její poezie (Wagner-Martin, 1987).

Motiv skleněného zvonu či obalu se v tvorbě i v denících vyskytoval poměrně často. Jedná se o metaforu deprese, která jí bránila žít a tvořit tak, jak by chtěla, promluvit svým upřímným a ryzím hlasem. „*Kdy už přestanu hromadit své city za skleněnou hradbou, ozdobnou fasádou strnulých a němých slov?*“ (Plathová, s. 345, 1997).

V průběhu psaní románu si postupně Plathová začala uvědomovat, že její problémy vychází z traumat ze vztahu s rodiči a z neschopnosti je řešit jiným způsobem než setrváním v regresi: „*Nejvíc by mne povzbudil pocit, že jsem dokázala rozbít svou skleněnou plodovou blánu*“ (Plathová, s. 345, 1997).

4.4 Ariel

Ariel je druhou básnickou sbírkou Sylvie Plathové, která byla vydána posmrtně v roce 1965. Jedná se o vybrané básně napsané v průběhu podzimu 1962 poté, kdy došlo k definitivní manželské odluce Sylvie a Teda. Vychází z mimořádného přívalu tvůrčí energie, který vyvrcholil v posledních měsících života, kdy, jak sama Plathová uvedla, pracovala každé ráno mezi čtvrtou až sedmou hodinou ranní a denně napsala dvě, někdy i tři básně (Alvarez, 1965).

Všechny poslední verše byly silně osobní a téměř všechny se dotýkaly tématu smrti. Sbíрка působí jako nevyhnutelná, svým způsobem oprávněná zpověď na rozloučenou. Jak píše Al Alvarez v tehdejší literárním časopise *The Observer* (1965), poslední dílo Plathové bylo v poezii něčím zcela novým. Systematicky v něm balancuje mezi životaschopným a neprostupným, mezi zkušeností, kterou lze přetavit v poezii, a tou, která je zcela zdrcující. Aby byla Sylvia Plathová schopna vědomě proniknout do hlubokých ložisek svých pocitů, které se zpravidla uvolňují jen při zhroucení, zbavovala se záměrně básnických konvencí, svého starého života a jeho norem. Hlas posledních básní Plathové je zoufalý, pomstychtivý, tvrdý, ale zároveň i otevřený a něžný. Dřívější přílišné zabývání se stylem a formální stránkou básně (stále velmi výrazné v předchozí sbírce *Kolos*) by jí mnohem více ztížilo možnost provrtat se skrz „krustu“ pouhého řemesla. Mnohé z básní jsou tak syrovější a obtížnější ke čtení.

I přes veškerý nihilismus se jedná o dílo velké umělecké čistoty a všechny básně jsou stvořeny k tomu být čteny nahlas. Sylvia Plathová v nich konečně objevila svůj vlastní hlas, svoji identitu.

5 Rozbory a interpretace díla Sylvie Plathové ve vztahu k otci

5.1 Sebevražedná triáda

Velmi zdařilá psychologická interpretace díla Sylvie Plathové se objevila v monografii *Sebevražedná triáda* napsané Ivo Čermákem a Idou Kodrlovou (2009). Autoři nacházejí jedinečnou a poutavou paralelu mezi tvorbou spisovatelek Virginie Woolfové, Sylvie Plathové a Sarah Kaneové. Důraz je kladen především na zachycení psychologických fenoménů přímo souvisejících se sebevraždou a projevujících se jak v díle, tak v životě autorek, které jsou z této perspektivy srovnávány.

V případě Sylvie Plathové autoři správně identifikují vztah k otci jako klíčovou podmínku pro pochopení jejího životního příběhu a díla. Jak je již známo ze životopisu, otec v životě svých dětí vystupoval primárně jako přísný a autoritářský muž. V díle se jeho podoba odráží ve dvou různých typech motivů, a to na jedné straně je otec zobrazen jako tyran, na druhé jako Bůh, onnipotentní postava, které je nutno přinášet oběti. Sylvia Plathová jej reflektuje jako chybějící část sebe samé (Čermák, Kodrlová, 2009).

Preoidipální trauma způsobené předčasnou smrtí otce a frustrací s ní spojenou se Plathová snažila překonat vztahy s muži, kteří pro ni představovali otcovskou figuru. Básně o otci se začínají ve zvýšené míře objevovat až od roku 1959, tedy po svatbě s Tedem. Zdá se tak signifikantní, že právě on mohl pro Sylvii symbolizovat postavu otce (Čermák, Kodrlová, 2009).

Dle Kodrlové (2002) je zřejmé, že ve vztazích s muži hledala Plathová identifikaci se silnými mužskými postavami, ale zároveň se bála, že se její vlastní Já v takovém vztahu rozplyne. Přitahovali ji muži, z nichž cítila nejen tvůrčí, ale i destruktivní sílu a vášeň. Vztah k jejímu otci, bývalému milenci Richardovi a manželu Tedovi jako by kopíroval stejný vzorec: idealizace → internalizace → rozchod → agrese → devalvace/destrukce. Proto po rozchodu s Tedem došlo u Sylvie ke zhroucení a společně s ním i k propojení destruktivních a kreativních sil, které vedly ke vzniku jejího životního díla.

Až v posledním období tvorby Sylvie Plathové se objevuje explicitně vyjádřená nenávist k otci. Autoři se částečně věnují i rozboru básně *Daddy*, zaměřují se na symboly boty/nohy, které chápou jako metaforu vnitřního světa, ve kterém se Plathová cítí uvězněna. Cítila se zakřiknutá jako malé dítě, které se bojí, že nebude přijímáno, nebude-li se chovat tak, jak si přejí rodiče.

Společně s Butcherem (1976) se shodují, že Sylviino pravé Já se pod tím falešným, orientovaným na úspěch, cítilo utlačováno, jako by otec pořád kontroloval její činy, hlídal ji a obemykal ze všech stran (Čermák, Kodrlová, 2009).

Smrt otce způsobila, že Sylvia nebyla schopna zvládnout úkoly oidipálního období vývoje a otec se pro ni stal reprezentací nenáviděného Boha, kterému i přesto stále přináší „oběti“ v podobě úspěchu a uznání. Následně autoři popisují, že Plathová prostřednictvím dalších básní o otci (*Collossus* a *Burn-out spa*) postupně dospěla k závěru, že není schopna sama reparovat vnitřní objekt otce a tím i své Já, které začal ohrožovat, a rozhodla se jej raději destruovat. Tvorba funguje jako doklad patologického truchlení – Plathová v díle produkuje otcovskou postavu démona-milence, která je její mučivou múzou, od níž se chce osvobodit prostřednictvím hněvu (Čermák, Kodrlová, 2009). Metafory reprezentující otce jsou kontaminovány mysticismem, k němuž jsou podle Kavalier–Adler (1993) nejvíce náchylné preoidipálně frustrované dívky.

Plathová otce ve své poezii zobrazuje archaickým, grandiózním způsobem a není schopná jej od sebe diferencovat. V tomto zmateném vnitřním světě, kde dochází k záměně Já a objektu, se objekt otce stává ohrožujícím a musí být zničen. V básni *Daddy* je možná poprvé explicitně formulován pocit, že jedinou cestou k přemožení tyranizujícího a ohrožujícího objektu otce je destrukce sebe sama (Čermák, Kodrlová, 2009).

Neúspěšný pokus o obnovu Já tak vyústí v touhu po jeho (re)konstrukci a mumifikaci v díle. Mumifikaci lze definovat jako patologičtější formu transcendence, jež je přirozenou touhou člověka vytvořit v průběhu života dílo, které jej přežije. Při mumifikaci Já dochází k určité sebekonstrukci uvnitř uměleckého díla, účelem je učinit své Já statickým. Sylvia Plathová reparace svého Já za pomoci kreativního přetvoření schopna nebyla, a tak s blížící se smrtí konstruovala v poezii obraz svého posmrtného mumifikovaného Já. Za metaforu mumifikace považují autoři i symboliku skleněného zvonu z románu *The Bell Jar*, který je tradičně považován spíše za metaforu deprese, která drží člověka v pasti a zužuje jeho kognitivní prostor na vnímání utrpení a bolesti. Čermák s Kodrlovou (2009) nicméně zacházejí dál a považují zvon za metaforu podobnou skleněné rakvi, v níž leží stále mladá a krásná Sněhurka. Mumifikace zde funguje jako substitute pokusu o reparaci Já a jeho přežití teď a tady.

Jako hlavní téma vnitřního příběhu pozdního díla Plathové tak autoři monografie definují fenomén odmítnutí-agrese, následnou snahu reparovat Já narušené ztrátou Teda a nakonec touhu po mumifikaci Já. Psaní poezie sloužilo (ať už vědomě, či nevědomě) jako strategie vyrovnání se se ztrátou objektu a narcistickým zraněním, způsobeným rozpadem manželství. Specificky v básni *Daddy* se agrese namířená proti otci stává zároveň agresí zaměřenou na Teda, který ji opustil o 22 let později. Otto Plath i Ted Hughes se postupně přetransformovali z idealizovaných osob v postavy netvorů, tyranů a ďáblů. Následně došlo k obrácení agrese dovnitř a tématem díla se stala sebedestrukce, v níž je obsažena anihilace vnitřních objektů, suicidální myšlenky a touha po mumifikaci. Poezie Sylvie Plathové tak přímo „stříká“ z dezintegrovaného a fragmentovaného Já jako krev z rány, která zůstala po narcistickém zranění, avšak své původní kořeny má již v raném dětství. Konečným řešením je nakonec akt sebedestrukce, který lze chápat jako podvolení se procesu rozpadu a zároveň jako fantazii o mumifikaci v posmrtném mýtu (Čermák, Kodrlová, 2009).

5.2 Psychoanalytická studie Fredericka Feirsteina

Psychoanalytik a básník Frederick Feirstein přichází s teorií, že vztek Sylvie Plathové na manžela Teda a zesnulého otce pocházel z částečně vytěsněného hněvu vůči milující, avšak přespříliš pečující matce. Ve studii je popsáno, že schizoidní porucha společně s bipolaritou, kterou se Plathová vyznačovala, měly být příčinou jejího suicidia. Sbíрку *Ariel* jako celek považuje za dramatický konflikt mytické hrdinky mezi touhou stáhnout se do lůna prostřednictvím sebevraždy a agresivním držením se špatných objektů. Báseň *Daddy* považuje v porovnání s ostatními básněmi ve sbírce za tu přístupnější a méně patologickou.

Za vznikem patologického chování Sylvie Plathové stála dle autora její matka tím, že svoji dceru „symbioticky dusila“ a v rozhodujících chvílích ji opouštěla. Poprvé, když se narodil její o dva roky mladší, chronicky nemocný bratr a Sylvia byla v kritické fázi separace-individuace. Podruhé, když se u otce objevila cukrovka a Aurelie svoji péči opět věnovala výhradně jemu. Tato odnětí péče spolu se schizoidní poruchou osobnosti a střídajícími záchvaty mánie a deprese způsobila, že Sylvie uvízla v „psychickém bahně“, z něhož se navzdory své vůli a umělecké síle nedokázala vymanit (Feirstein, 2016).

Feirstein (2016) dále popisuje, jak klíčová metafora díla přibližuje podobu patologické části psychiky. Pro Sylvii Plathovou je tímto prvkem oceán, symbolizující vodnaté lůno, do něhož je vtahována a jemuž se zároveň brání. Pokud je ve vnějším světě schizoidně raněn, uchyluje se do oceánského lůna, aby se zachránil. S vědomím, že lůno je zároveň smrt, se schizoid

drží zvnitřnělého špatného objektu s cílem udržet vztahy mimo Já. Tento konflikt je spojen s uvězněním Já pod ochranným, ale dusivým *skleněným zvonem*, který je vedle oceánu další metaforou strnulého připoutání k matce.

Většina básní sbírky *Ariel* je strukturována na základě tohoto konfliktu, a tak lze snáze pochopit časté používání dětských říkanek na pozadí tématu smrti. Jedním z příkladů takové syntézy je i *Daddy*, báseň plná dětských opakování slov, frází, asonancí a rýmů, které jsou protikladem Sylviina obrazu sebe sama jako oběti holocaustu. (Feirstein, 2016)

Sylvia Plathová se sebeanalytickým způsobem snažila pochopit svou zkušenost v termínech, které jí byly nejpřístupnější, a to za pomoci Oidipova/Elektřina komplexu. Jasně vymezený Oidipův/Elektřin komplex však někdy může maskovat vážný schizoidní stav (Guntrip, 1969). Elektřin komplex zdaleka nemusí být příčinou zkresleného vyobrazení otce v básních Plathové. Vymyslela si fiktivní obraz otce sebevraha a popsala ho jako nacistu, jímž nebyl. Guntrip (1969) popisuje reakci schizoida na smrt či opuštění objektu tak, že se tato osoba stává v citovém libidinálním smyslu špatným objektem.

Patologický vzorec chování prolínající Sylviinými vztahy s muži patrně odráží chronické dilema schizoidního jedince, který nemůže být ani ve vztahu s druhým, ani mimo tento vztah, aniž by různými způsoby riskoval ztrátu objektu i sebe sama. Jedná se o neustálé odpoutávání se od toho, čeho se člověk zároveň nechce pustit, a je pravděpodobně nejcharakterističtějším projevem schizoidního konfliktu (Feirstein, 2016).

Obsah a styl básně *Daddy* zobrazuje boj se zvnitřněným špatným objektem, vedoucí k odvrácení splynutí s ním. Psychoanalytickým rozborem básně se dá zjistit, že její text a podtext si navzájem odporují. Text básně pojednává o otci jako o milenci, který Sylvii zklamal svou smrtí a s nímž se chce po smrti znovu spojit. V podtextu básně lze pozorovat boj se vztekem na nenáviděného otce a snaha o zastavení primitivního puzení k sebevraždě. Na konci básně, vyčerpaná svým vnitřním bojem, dochází k uvědomění, že s ním skoncovala, je hotová, mrtvá. Tím, že skoncovala se špatným objektem, přerušuje své pouto k reálnému světu (Feirstein, 2016).

Při pohledu na sbírku *Ariel* lze obecněji konstatovat, že pokud ego není schopno vytvářet primární proces, umělkyně selhává a patologie ji poráží. Když ego mocně funguje spolu s rozvinutým primárním procesem právě tak jako v básni *Daddy*, pak je umění pro nás ostatní jasné a emotivně sdílené.

Nicméně jako celek je sbírka dle Feirstaina (2016) nejsilnějším a nejdramatičtějším vyjádřením schizoidního dilematu. Každá z básní je pohybem směrem k sebevraždě. Dohromady dokonale charakterizují úzkost a hrůzu ze schizoidního stažení se do sebe.

5.3 Žena mezi Erotem a Thanatem

Barbara Galle se ve své studii s názvem *Žena mezi Erotem a Thanatem* (2005) opírá o psychoanalytickou teorii pudů. Ukazuje, jak se Eros a Thanatos doplňují na různých úrovních poezie Plathové a s využitím poznatků o těchto instinktech a jejich charakteristikách odhaluje sílu propojení biografie a díla básnířky.

Pojem instinkt poprvé představil Freud ve své práci *Mimo princip slasti* (1920). Vycházel z předpokladu, že v lidské psychice existují dva základní psychické pudy. Životní instinkt Eros je pudem směřujícím k jednotě, komplexnosti a sebezáchově. Eros je ve své snaze o iluzorní jednotu nevyhnutelně blokován Thanatem, instinktem smrti, jehož vlivem se z člověka naopak stává živoucí automat bez jakékoli touhy a pocitu identity. Oba pudy jsou silně propojeny v celek, v němž jeden z nich převládá, zatímco druhý slouží ve jménu prvního.

Autorka ukazuje, jak se u Plathové erotická touha po dokonalosti a jednotě neustále přebíjela se silnými sebevražednými sklony. Využívání osobní zkušenosti při psaní konfesní poezie pro ni nebylo volbou, nýbrž prostředkem k přežití. Protože se v mládí naučila, že psaní a studijní výsledky jsou jediným způsobem, jak získat lásku rodičů, začala své literární úspěchy považovat za důkaz své hodnoty (Galle, 2005). Měla pocit, že kdyby přestala s psaním, nikdo ji nebude vnímat jako lidskou bytost (Plathová, 2000). Neustálá snaha o zlepšování techniky a touha po úspěchu se postupně staly obsesí, která převzala vládu nad jejím životem. Psaní se pro Sylvii stalo formou posedlosti, „soukromým náboženstvím“, kdy absence rituálu vyvolává intenzivní pocity viny (Galle, 2005).

Freud (*Nutková jednání a náboženské úkony*, 1907) považuje obsesivní a náboženské rituály za ochranná opatření, která pomáhají udržet potlačený instinktivní pud. Ten představuje pokušení, za které je očekáván trest. Obsedantní obřad (psaní) tak funguje jako „kompromis mezi bojujícími silami mysli“: pomáhá udržovat potlačení a zároveň reprodukuje některá z těch samých potěšení, kterým má bránit.

Sylvii Plathové psaní pomáhalo především vyrovnat se s ambivalentními pocity vůči matce. V rámci psychoanalytických sezení s Ruth Beuscherovou odhalila skrytou nenávist, kterou k Aurelii chovala. Kdyby však plně přijala nově objevenou agresi, deprese by zmizely a rituál psaní by se stal zbytečným. Zároveň k matce stále částečně pociťovala lásku a vděčnost. Psaní jako posedlost se paradoxně změnilo ve formu terapie (Galle, 2005).

Galle (2005) uvádí, že dvojí funkce psaní ilustruje neustálý boj mezi Erotem a Thanatem, dvěma vzájemně se vylučujícími, ale zároveň doplňujícími se instinkty. Terapeutická hodnota posedlosti je typickým příkladem toho, jak Eros přebírá nadvládu a využívá Thanata. Skutečnost, že obsesí se stalo právě psaní, je jen sotva náhodná, neboť jazyk sám je ve službách Erota, protože udržuje strukturu symbolické reality.

Projev Erota je patrný i v básni *Daddy*, kde prozódie básně – rytmus a opakování infantilních zvuků silně asociuje s řečí batolete. Jedná se o pozůstatek preoidipálního, mateřského světa. Plathová v básni vyjadřuje svůj hněv a frustraci z odchodu nejprve otce a poté i Teda. Zklamání z obou náhradních milostných objektů tak vyvolává přání obnovit kdysi ztracenou symbiózu s matkou. Poezie Plathové se vyznačuje vytrvalou snahou o kontrolu formy a propracovaností metafor. Navzdory častému tématu smrti jsou básně pevně protkány Erotem, který inklinuje ke struktuře. Zmíněné aspekty fungují jako ochranná opatření proti sebedestruktivním impulsům (Galle, 2005).

V básních Plathové nese násilí a smrt silnou erotickou konotaci, která částečně pramení ze skutečného vztahu s Hughesem. V souladu s povahou Erota a Thanata vidí Sylvia smrt jako konečný cíl lásky a touhy. Touha po jednotě s objektem lásky se často spojuje s prvky incestu, neboť vytoužená jednotka je v podstatě ztracenou jednotou s matkou. Při hledání náhradního objektu lásky je pro mladou dívku zpravidla první volbou otec, následován mužskými milenci. U Plathové ale smrt otce v 8 letech zanechala oidipovskou fixaci a dala smrti širší význam. Kvůli jeho zaujetí prací a brzké smrti si Sylvia uchovala infantilní představu o jeho obrovské velikosti a schopnostech (Galle, 2005).

Pokus o sebevraždu v roce 1952 si Plathová později spojila s nevědomým přáním zabít svoji matku a s přenesením vražedného pudu z matky na sebe. Ve Freudově díle *Smutek a melancholie* (1915) rozpoznala své pocity a důvody k sebevraždě. Freud (1915) uvádí, že příznaky melancholie se shodují s příznaky truchlení nad ztraceným objektem lásky a dospívá tak k tvrzení, že melancholie je nevědomým způsobem truchlení. V důsledku fixace na ztracený objekt se Ego odmítá smířit s jeho ztrátou a usiluje o jeho zachování

pomocí internalizace. Společně s objektem jsou zvnitřněny i negativní pocity vůči němu. Kritika vůči ztracenému objektu se postupně stává sebekritikou a případné vražedné impulsy se projevují jako silné sebevražedné nutkání. Protože Aurelia po smrti manžela své pocity skrývala, Sylvia jí vyčítala, že otce nemilovala, a dokonce že jej zabila tím, že si vzala o mnoho let staršího muže, než byla sama. V procesu internalizace tyto pocity obrátila vůči sobě a trpěla pocity viny dosahujícími nebezpečné úrovně (Galle, 2005).

Ačkoliv Plathová důkladně analyzovala své negativní pocity vůči matce, do podobné analýzy vztahu s otcem se odmítala pustit. Až v básni *Daddy* vyjádřila první příval nenávisti vůči krutému fašistovi, kterým je zároveň Ted i Otto. Po rozpadu manželství se oba prolínali do takové míry, že Plathová je od sebe nedokázala odlišit. Stejně jako otcova pomyslná všemohoucnost dodala Tedovi jeho nevěra punc božské nadřazenosti (Galle, 2005).

Sylvia byla ochotna se podřídit pouze kolosálnímu, „otcovskému“ muži, který by ji fyzicky i intelektuálně převyšoval. V mládí snila o někom, kdo ji za vlasy zatáhne do jeskyně a divoce ji znásilní (Plathová, 1997). Touha po dominantním muži vrcholí v masochistických řádcích básně *Daddy*: „Každá žena zbožňuje fašistu/botu v obličejí/ brutální srdce surovce jako jsi ty“ (Plathová, 1965).

Teprve po rozchodu s Tedem, tváří v tvář ztrátě dokonalosti a bezpečí v manželství vytvořila Plathová své nejhlubší dílo. Odmítla dále přijímat tradiční ženské charakteristiky a její transformaci provázela hluboká prázdnota a ztráta identity. Masku, kterou odmítla nosit, byla ve službách Erota, neboť s sebou přináší iluzi dokonalosti. Rozpad iluze vedl k Thanatovi, děsivému pocitu ztráty pevné půdy pod nohama, který doprovází ztrátu identity a bezpečí. Po několika měsících zkoušení různých identit, během něhož vyšla nejlepší poezie, podlehl Sylvia Plathová nakonec pudu smrti (Galle, 2005).

6 Vlastní rozbor a interpretace básně *Daddy*

Báseň *Daddy* napsala Sylvia Plathová 12. října 1962, měsíc po rozchodu s manželem Tedem Hughesem. Jedná se o jednu z nejkontroverznějších básní, kterou kdy Plathová napsala; je to temná, surrealistická, místy až bolestná alegorie. Za pomoci četných metafor a dalších básnických prostředků samu sebe představuje jako oběť, jež se konečně osvobodí ze spárů dvou nejdůležitějších postav ve svém životě, svého otce a manžela. Plathová v básni využívá juxtapozici, to znamená postavení dvou kontrastních prvků (obrazů, názorů) do vzájemného dialogu, tím se kontrast obou témat ještě více zdůrazní. V básni můžeme vidět výraznou juxtapozici mezi nevinností, dětskými emocemi a bolestí, utrpením. Báseň *Daddy* je dále pozoruhodná spojováním prvků osobních s prvky mytickými, místy až magickými.

Pro analýzu a rozbor básně v této práci využívám a vedle stavím tři texty: originální báseň Sylvie Plathové, uveřejněnou poprvé ve sbírce *Ariel* (1965), dále překlad Jana Zábrany, který životu a překladu díla Plathové věnoval převážnou část svého života, a nakonec vlastní doslovný překlad originálu. Číním tak za účelem co nejméně pozměnit význam jednotlivých slov a frází, jakož i celého významu básně a zamýšleného sdělení.

<i>You do not do, you do not do</i>	<i>Ted' už to skončí, ted' už to přestane</i>	<i>Neuděláš to, neuděláš to</i>
<i>Any more, black shoe</i>	<i>nejsi tu, ani tvá černá bota</i>	<i>Už žádná černá bota</i>
<i>In which I have lived like a foot</i>	<i>ne</i>	<i>V níž jsem žila jako noha</i>
<i>For thirty years, poor and white,</i>	<i>ta, co jsem v ní třicet let žila</i>	<i>Třicet let, chudá a bílá</i>
<i>Barely daring to breathe or Achoo.</i>	<i>jak noha, ubohá a bílá, zakřiknuta s otláčenou patou</i>	<i>Sotva se odvážíla nadechnout nebo Kýchnout</i>

Po přečtení biografie rodiny Plathových je známo, že Ottu Plathovi byla krátce před smrtí kvůli cukrovce amputována dolní končetina, symboly *nohy* a *boty* využité v první sloce jsou tak synekdochy (označení části za celek) pro postavu otce. *You do not do, you do not do* v originále zní jako výtka rodiče směřující k dítěti. Může jít o uvědomění, že je potřeba se silného vlivu otce zbavit, aby se na ní již ničeho „zlého“ nedopustil. Opakování slov *do, shoe* a *Achoo* a obrácený tón v druhé strofě dohromady vyvolává dojem dětské říkanky.

Odkazují na pocity bezmocnosti, obsedantní závislosti na dominantním otci, která vedla až k postupné regresi. *Achoo* je citoslovcem pro kýchnutí, zvýrazněným velkým písmenem na začátku. Dcera se neodvážila před otcem si ani kýchnout, protože to by znamenalo projevit v sobě něco animálního, jedná se o reflex, který musí být potlačen – a navenek je potřeba chovat se neustále disciplinovaně. Otec každý večer přišel z práce, tedy z univerzity, lehl si na gauč a chtěl odpočívat. Děti musely být v naprosté tichosti. *Achoo* také může vést ke slovu Achtung – pozor! Předznamenává tak obrazy nacistických zvěrstev, která budou v průběhu básně následovat.

Sebe zobrazuje jako *bílou nohu*, která se třicet let dusila v *černé botě*, v níž se nemohla ani nadechnout. Sylvia se pokouší tuto černou botu vyzout a tento akt připomíná starobylou čínskou tradici, při níž se dívkám pevně svazovaly nohy, aby se omezil jejich růst. Tento zvyk bránil ženám ve svižné chůzi; drobné nožky zřejmě ještě více umocňovaly jejich ženskost a půvab. Nepřirozeně malá chodidla jim však ubírala svobodu řádně plnit své úkoly. Snaha zbavit se těsné obuvi signalizuje zrušení omezujícího jednání s cílem získat volnost. Podobnou symboliku lze nalézt i v Evropě. Památník s názvem Boty na budapešťském nábřeží Dunaje je připomínkou vraždění Židů během druhé světové války. Jedná se o symboliku aktu vyzutí před očekávanou popravou. V přeneseném slova smyslu vyzutí černých bot znamená touhu po vysvobození, po sebedestrukci, ke které Plathová směřovala. Pokud bylo zamýšleno dát najevo přidušení a útisk uvnitř boty, bylo by vhodnější použít pojem *boot* (vyšší uzavřená obuv, která zakrývá kotníky a někdy i část lýtek) namísto termínu *shoe* (které většinou kotníky nezakrývají nebo jsou otevřené). Tak by však byl narušen pravidelný rým a tím i dojem říkankovitosti a pohledu malé holčičky.

Často *ubohá a bílá, zakřiknutá* – tak se vedle otce cítila. Sylvia od dětství trpěla chronickými záněty průdušek, které však lékaři nezvládali adekvátně řešit. Co když uvedené problémy nebyly přímo organického původu? Možná skutečný zdroj těchto komplikací mohl vycházet z nevědomého sebepotrestání za nevědomované přání oidipovského komplexu. Vnější projevy nemoci – problémy s dýchacím ústrojím – tak mohly být projevem zvnitřněného pocitu viny a postupné vnitřní sebedestrukce. Popsanou spekulaci by mohl potvrzovat i fakt, že se Sylviiny problémy zpočátku vyznačovaly mírnějšími symptomy a postupně se zhoršily až po otcově smrti.

<i>Daddy, I have had to kill you.</i>	<i>Musela jsem tě zabít, táto.</i>	<i>Tatínku, musela jsem tě zabít</i>
<i>You died before I had time--</i>	<i>Umřels mi dřív, než jsem mohla –</i>	<i>Zemřel jsi dřív, než jsem měla čas—</i>
<i>Marble-heavy, a bag full of God,</i>	<i>těžký jak mramor, pytel plný Boha,</i>	<i>Těžký jako mramor, plný pytel Boha</i>
<i>Ghastly statue with one gray toe</i>	<i>strašlivá socha s prstem na noze</i>	<i>Příšerná socha s jedním šedivým prstem</i>
<i>Big as a Frisco seal</i>	<i>šedým a velikým jak tuleň od Friska</i>	<i>Velkým jako tuleň z Frisca</i>

Druhá sloka začíná oslovením *Tatínku*, stejně jako zní název celé básně (ačkoliv *Zábrana* využívá nezdobnělé *Táto*). Užití výrazu může vyjadřovat zesměšňování otcovy dominance. Báseň ztrácí dojem dětské „odrhovačky“ a explicitněji se odhaluje touha zničit otce. Ten ale zemřel dřív, než tak sama stihla učinit. Síla vyznání je zmírněna ironií – ačkoliv je otec mrtvý, teprve až tato báseň je skutečným a dovršujícím aktem vraždy. Je protkána agresivitou a zlostí. Dítě vyrostlo v ženu a odmítá svoji roli oběti, chystá pomstu.

Představa otce po smrti nabývá nejrůznějších hyperbolických podob, které jsou stále zlověstnější. Postupně se z bílé nohy stává *socha s šedivým cukrovkovým prstem*, velikým jako falus. Je stejně velký *jako tuleň z Frisca* a nachází se v Kalifornii, zatímco hlava sochy je v Atlantiku (viz začátek 3. strofy). Socha je tak obrovská, že zakrývá celou zemi. Podobně obrovský byl i stín po otcově smrti, jenž Sylvii bránil a potlačoval její schopnost psát poezii, která by vycházela přímo z jejího nitra. Popis otce jako *sochy* naznačuje, že v něm neviděla žádnou schopnost citu. Přirovnání k *mramoru* představuje tíhu náhrobku, strnulou mrtvolu, *pytel plný Boha*, který musela celý život vláčet. Metafora otce jako sochy se v tvorbě Plathové objevuje již dříve v básni *Collosus* (1960). Otec je zobrazen jako troska obrovské sochy, po níž se dcera plazí a již chce zpátky opravit. Podle deníkových záznamů označovala za Bohy muže, kteří ji dokázali něčím „uhnanout“, tedy některé své milence, nakonec i manžela Teda Hughese (Plathová, 2000). Ztotožnění představy otce a Boha potvrzuje údaj z biografie, kdy po smrti otce v 8 letech Sylvia prohlásila, že už nikdy nepromluví s Bohem.

<i>And a head in the freakish Atlantic</i>	<i>a s hlavou v potřeštěném Atlantiku</i>	<i>A hlava v bláznivém Atlantiku</i>
<i>Where it pours bean green over blue</i>	<i>tam, kde přelévá svou modrozelenou paletu</i>	<i>Kde se fazolkově zelená přelévá přes modrou</i>
<i>In the waters off beautiful Nauset.</i>	<i>ve vodách krásného Nausetu</i>	<i>Ve vodách krásného Nausetu</i>
<i>I used to pray to recover you.</i>	<i>Modlila jsem se, aby ses uzdravil,</i>	<i>Modlila jsem se, abych tě udravila</i>
<i>Ach, du.</i>	<i>Modlila jsem se za tátu. Ach. Du.</i>	<i>Ach, ty</i>

Hlava v bláznivém Atlantiku připodobňuje otce k další hyperbolické a mytické postavě, takové, jako je Poseidón, Bůh moře. Doslovně přeložená *fazolkově zelená* – jednou zasazené fazole mohou být symbolem vzkříšení a reinkarnace. Jsou také falické, zvláště když jsou zelené, připomínají pak mužské pohlavní orgány a mohou evokovat nesmrtelnost. Jejich barva se přelévá *přes (nad) modrou*, jež je barvou oceánu, mnohem více feminní, duchovní a intelektuální. Oblast *krásný Nauset* se nachází v Massachusetts a Plathová zde strávila velkou část svého dětství společně s matkou a prarodiči. Zajímavá hra se slovy se objevuje ve třetím řádku sloky – nahrazuje předložku *of*, která by byla gramaticky i kontextuálně očekávatelná, výrazem *off*, jenž je mimo jiné i slangovým označením pro sloveso zabít, vraždit.

Modlila jsem se, abych tě uzdravila v originále *I used to pray to recover you* – sloveso *used to* odkazuje k tomu, že i když se za otce modlila a přála si, aby se uzdravil, teď už se nemodlí. Ztratila svého Boha, a tak ztratila i víru v něj. Povzdech *Ach du* na konci sloky připravuje půdu pro německé obrazy a narážky, které budou následovat. Současně se *du* vyslovuje stejně jako anglické *do*, volně přeložitelné jako „dosáhnout“ nebo „dokončit“.

Před popisem Atlantického oceánu je použito slovo *freakish*. Symboly oceánu a moře jsou často v předchozí poezii Plathové synekdochami představujícími mateřské lůno. Vztah Sylvie a její matky byl odjakživa velmi křehký, intenzivní a spletitý. Sylvia měla často sklon spojovat svůj život se životem Aurelie – když se vdala, začala být podobně závislá na svém muži Tedovi, jako byla závislá Aurelia na Ottu Plathovi: „*Je to, jako bychom oba, hlavně však já, neměli kůži, či jako bychom se dělili o společnou kůži*“ (Plathová, 1997). V denících

se vůči matce projevoval čím dál tím větší vztek obzvláště v době, kdy Sylvia docházela na terapie za Ruth Beuscherovou. Vztek v psychoanalýze představuje infantilní reakci na odloučení, ztrátu a prvotní agresivitu vůči mateřskému objektu nejambivalentněji konstruovanému druhému (Kahane, 1996). Vztek Plathové tak neodráží pouze strach z otce, ale i ambivalenci vůči primární osobě, její matce, který se postupně generalizuje na veškeré mateřské postavy v jejím díle (a hlavně v románu *Pod skleněným zvonem*).

<i>In the German tongue, in the Polish town</i>	<i>Mluvils německy, vyrůstals v polském městě</i>	<i>V německém jazyce, v polském městě</i>
<i>Scraped flat by the roller Of wars, wars, wars.</i>	<i>Rozmandlovaném na placku parním válcem</i>	<i>Oškrábaném válcem Válek, válek, válek</i>
<i>But the name of the town is common.</i>	<i>válek, válek, válek. Jenže jméno tohoto města prý je tam běžné.</i>	<i>Ale jméno toho města je běžné</i>
<i>My Polack friend</i>	<i>Můj polský přítel mi vždycky říká.</i>	<i>Můj polský přítel</i>

První tři verše čtvrté sloky není možno zformulovat do věty, chybí zde jakékoliv sloveso, jako by se Plathová při své promluvě dostávala do jakéhosi transu, ve kterém je schopna pouze osekaných výkřiků. *Mluvils německy, vyrůstals v polském městě* – otec se narodil do německé rodiny ve městě Grabow (Grabowo), které se nacházelo v pruské oblasti zvané Posensko, etnicky polském území dlouhou dobu ovládaném Německým císařstvím. *Rozmandlovaném na placku parním válcem* – město bylo opakovaně téměř do základů srovnáno se zemí válkami v době nadvlády Německa. Obraz útisku a teroru se tak objevuje ještě dříve, než přijde explicitní srovnávání osobních katastrof s holokaustem. Zničené město dále funguje jako ekvivalent ke zničeným vzpomínkám na otce. Nikdy nedokázala určit, odkud konkrétně pochází, protože jméno jeho rodného města bylo běžné.

Zvuk celé strofy, především opakování fráze „*válek, válek, válek*“, opět produkuje dojem dětského regresivního hlasu, kterým křičí neodbytné dítě.

<i>Says there are a dozen or two.</i>	<i>že takových tam jsou na tucty</i>	<i>Říká, že jich je tucet nebo snad dva</i>
<i>So I never could tell where you</i>	<i>A tak jsem nikdy přesně nevěděla, odkud ty</i>	<i>Takže jsem nikdy nedokázala říct, kde jsi</i>
<i>Put your foot, your root.</i>	<i>vlastně pocházíš, kdes to znal každou myš</i>	<i>položil nohu, své kořeny</i>
<i>I never could talk to you.</i>	<i>neptala jsem se a teď už to nikdo nezjistí.</i>	<i>Nikdy jsem s tebou nemohla mluvit</i>
<i>The tongue stuck in my jaw.</i>	<i>Jazyk mi strnul v čelisti.</i>	<i>Jazyk mi uvízl v čelisti</i>

Že takových jsou tam na tucty – podobně satiricky se k nejasnému původu otce vyjadřuje v románu *Pod skleněným zvonem*: „*Můj otec, který také mluvil německy a zemřel, když mi bylo devět, pocházel z nějaké maniodepresivní vesničky uprostřed Pruska*“ (Plathová, 2018, s. 36).

Takže jsem nikdy nedokázala říct, kde jsi/ položil nohu, své kořeny – o místě narození otce se v románu vyjadřuje s posměchem proto, že jí neznalost původu otce (a asi i celé jeho rodinné větve) rozčilovala tím, že jí bránila vytvořit si celistvý obraz o sobě samé, neschopnost odhalit původ otce pro ni znamenal nepoznat své pravé já a být schopna projevit jej i navenek. Pokud by samu sebe lépe poznala, nemusela by svoji osobnost naplňovat jen vynikajícím prospěchem na univerzitě a psaním básní, jak to po ní vyžadovala matka.

Nikdy jsem s tebou nemohla mluvit – kvůli své chabé schopnosti mluvit německým jazykem se Sylvia mohla cítit tak trochu jako černá ovce rodiny, doma jinak mluvili německy všichni: „*Když byla moje matka malá, mluvila v Americe německy, a za první světové války po ní kvůli tomu ostatní děti házely kamení. ... (vynechávka) Můj mladší bratr se zrovna účastnil pokusu o mezinárodní soužití v Berlíně a mluvil německy jako tamní rodák*“ (Plathová, 1996, s. 36). Skutečnost, že se snažila naučit německy, ale soustavně se jí to nedařilo, byla příčinou trápení a frustrace. V denících vždy sama sobě slibovala, že se němčině bude věnovat, ať už navštěvováním přednášek, nebo samostudiem. Nikdy však svým slibům nedostála – jako by jí v tom bránila jakási nevědomá síla. Pátá strofa zní téměř jako klišé: *jazyk jí uvízl*

v *čelisti*, když se s otcem snažila promluvit. *Jazyk* zde opět může fungovat jako falický symbol, může být vyjádřením hlasu Bohů. Ve středověkém křesťanství a orientálním umění jsou velké vyčnívající jazyky často znamením démonů nebo ďáblů. Němčina tak stojí na hranici dvou protikladných představ – je jazykem jak milovaného otce, božské postavy, tak jazykem ďábelských nacistických okupantů.

<i>It stuck in a barb wire snare.</i>	<i>A řeč je toto hnusná, z té se ozývá</i>	<i>Uvázl mi v oku u ostnatého drátu</i>
<i>Ich, ich, ich, ich</i>	<i>Uvázl mi v oku z ostnatého drátu.</i>	<i>Já, já, já, já</i>
<i>I could hardly speak.</i>	<i>Ich, ich, ich, ich</i>	<i>Sotva jsem mohla promluvit</i>
<i>I thought every German was you.</i>	<i>navíc mi tehdy nestačily rty.</i>	<i>Myslela jsem, že každý Němec jsi ty</i>
<i>And the language obscene,</i>	<i>Myslela jsem, že každý Němec jsi ty</i>	<i>A jazyk obscénní</i>

Jazyk jí uvázl v oku z ostnatého drátu a tím byl definitivně vykastrován. V autobiografickém románu píše Plathová o tom, že při pohledu na hustá černá písmena jakéhokoliv německého textu připomínající ostnatý drát se jí zavřela hlava jako škeble. (Plathová, 2018). Nebyla schopná si s otcem vyměňovat myšlenky a verbálně komunikovat. Jediné, na co se zmůže, je *ich, ich, ich, ich* – jen dětské ustrašené blekotání. Řada „*ich*“ nejenže představuje kovové ostny drátu, ale je výrazem pro niterné zablokování a hněv, který je hlavní složkou básnického subjektu. *Ich* a *du* se spojují ve dvojici podobně jako symboly nohy a boty. V anglickém jazyce je výslovnost slova *ich* podobná slangovému výrazu „*ick*“ – který vyjadřuje znechucení nad mateřskou řečí otce. Postupně začínal do jejího vědomí pronikat natolik, že ho viděla i v ostatních Němcích. A jejich jazyk označila za sprostou, barbarskou řeč.

*An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew,
A Jew to Dachau,
Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a
Jew?*

*Lokomotiva, ta
lokomotiva.
co mě odveze, ufuněná a
divoká,
jak židovku do Dachau,
do Osvětimi, do Belsenu.
Začala jsem mluvit jako
židovka.
Klidně. Proč bych
nemohla být židovka*

*Lokomotiva, lokomotiva
Lokomotiva mě odveze
jako židovku
Židovku do Dachau,
Osvětimi, Belsenu
Začala jsem mluvit jako
židovka
Myslím, že jsem dost
možná židovka?*

Poté, co Plathová v předchozích strofách popsala útlak otce, v této strofě začíná svůj hněv vyjadřovat zmateně, ale jednoznačně se identifikuje jako oběť. Vyvolává obrazy nacistické brutality, ztotožňuje se s příjemci násilí – Židy, odváženými v dobytčích vagonech do vyhlazovacích táborů, a to navzdory tomu, že v básni nejprve sama působí spíše jako původce hněvu. Kruté snižování sebe sama projevující se nemilosrdnou sebekritikou a sebevýčitkami bylo v denících Plathové časté, někdy až obsesivní. Každý den stránky deníku plnily sebemrskáčské poznámky o tom, jak není schopná napsat kvalitní báseň; naopak úspěchy a radost z práce se v záznamech téměř neobjevují.

Lokomotiva, lokomotiva (přeložitelné také jako motor) může odkazovat na „mechanické“ chování mužů, kteří jednají bez jakékoli citovosti a hlubšího porozumění. U žen se naopak předpokládá (a bylo tomu tak zejména v 50. letech minulého století) pasivita a přizpůsobení. Jak popisuje Weighell (2010), v prostředí patriarchální společnosti se od otců očekává, že budou silní a v jistém smyslu budou jednat i jako tyrani. Přirovnání vlastního otce k fašistovi funguje jako nejdůležitější symbol pro jeho všeovládající moc a diktaturu. Část literárních kritiků i čtenářů Sylvii Plathovou za srovnávání vlastního utrpení s utrpením židovského národa silně kritizovala. Pro pochopení díla je ale nutné přijmout, že takový byl hlas Plathové – ironický, přímý, plný temného humoru. Za předpokladu, že několikrát opakující a mírně modifikovanou metaforu války budeme považovat za nadsázku a vtip, můžeme v díle najít návaznost na slast a libido.

Freudovým předpokladem je, že k primární motivaci jedince k utváření vtipů je potřeba slasti, která vychází z úspory a úlevy psychické energie. Potřeba slasti vychází z potlačovaného sexuálního pudu, v tomto případě z nevyřešeného oidipovského komplexu (Vtip a jeho vztah k nevědomí, 1921).

*The snows of the Tyrol,
the clear beer of Vienna,
Are not very pure or true.
With my gipsy ancestress
and my weird luck
And my Taroc pack and
my Taroc pack
I may be a bit of a Jew.*

*Závěje v Tyrolích a světlý
ležák z Vídně,
to všechno není tak
pravdivé a ryzí, jak se
zdá.
Se svým poťouchlým
štěstím, se svou cikánskou
pramáti,
s tím, jak jsem dala na
taroky a na karty,
mohla bych být klidně
trochu židovka.*

*Sněhy Tyrolska,
průzračné pivo z Vídně,
Nejsou příliš čistá, ani
pravdivá
S mým cikánským
původem a mým divným
štěstím
A můj balíček tarotových
karet, tarotových karet
Možná jsem tak trochu
židovka.*

Sněhy Tyrolska a průzračné pivo z Vídně/ nejsou tak čistá ani pravdivá – narážka na čistotu a průzračnost je pronesena ironicky, mluví zde o matce, která pocházela z rakouské rodiny. V době seznámení rodičů mohla být matka ještě panna, zatímco otec byl již jednou ženatý a musel se kvůli Aurelii rozvést. Nakonec matka není vůbec tak čistá a pravdivá, ačkoliv radila Sylvii to samé – uchovat si panenství pro svého budoucího manžela. Možná to znamená i to, že po matce částečně zdědila židovský/cikánský původ. Jedno je jasné – podle deníkových záznamů i autobiografie Sylvia matce vyčítala, že si vzala téměř dvakrát staršího muže. Aurelia nesla vinu za to, že Sylvia nestrávila se svým otcem alespoň větší část dětství.

Se svým poťouchlým štěstím – štěstí, o které ale ona nestojí. Pokusila se několikrát zabít, přesto vždy měla takové „štěstí“, že ji našli, nebo ji zradilo její vlastní tělo, silný pud k životu a sama se zachránila. *Můj balíček tarotových karet, tarotových karet* – i tady se objevuje dětské, říkankovité opakování. Plathová projevovala zálibu v primitivní magii, zejména v okultismu, ke kterému ji přivedl Ted. Společně se pokusili vyvolat ducha Sylviina otce pomocí okultistické tabulky.

<i>I have always been scared of you.</i>	<i>Vždycky jsem byla hrůzou bez sebe</i>	<i>Vždycky jsem se tě bála Tvého letectva, tvých prázdných keců</i>
<i>With your Luftwaffe, your gobbledygoo.</i>	<i>z té tvé luftwaffe, z těch keců, z toho blebleble</i>	<i>A tvým úhledným knírkem</i>
<i>And your neat mustache</i>	<i>děsil mě i tvůj čistě zastřižený knír</i>	<i>A tvé árijské oko, jasně modré</i>
<i>And your Aryan eye, bright blue.</i>	<i>byls tak árijský, tak modře okatý</i>	<i>Pacrmane, pacrmane, ó ty</i>
<i>Panzer-man, panzer-man, O You—</i>	<i>Panzermanne, panzermanne, ty, ach ty</i>	

Plathová se vrací k přímému oslovení otce, říká, že *se ho vždycky bála*. Místo aby se ke svému strachu vyjádřila přímo, znovu si volá na pomoc metaforu, která jí má pomoci vyjádřit, co na otci bylo tak strašlivého. Svého otce Plathová přetváří ve stereotypní karikaturu a obléká jej do kostýmu nacisty. Co nám ale říká o tom, jaký byl doopravdy? Zhola nic. Víme pouze, jak silně cítila jeho strašlivou moc, stejnou jako cítili Židé u svých nacistických trýznitelů. Stejně jako nebohý Žid ani ona již nemůže udělat nic pro to, aby změnila svoji nešťastnou situaci. Onomatopoické slovo *gobbledygoo* může značit řeč zmateného umírajícího „starce“, Otty Platha na sklonku svého života. Obecněji může ukazovat na dlouhotrvající neschopnost dcery a jejího otce najít společnou řeč. *Panzermanne, panzermanne* – opět posměvačné (nabízelo by se přeložit i jako Tatrmane) opakování, jako by na otce s posměchem ukazovala prstem. Tím se snaží dát najevo, že její otec byl „pancířovým“ mužem, ze všech stran obrněný ocelí, skrz niž se nedá proniknout.

<i>Not God but a swastika So black no sky could squeak through.</i>	<i>Žádný Bůh, ale svastika černá tak, Že ani nebe nevykvikne z té temnoty.</i>	<i>Ne Bůh, ale hákový kříž Tak černý, že by skrz neproniklo ani nebe</i>
<i>Every woman adores a Fascist, The boot in the face, the brute</i>	<i>Každá ženská zbožňuje nějakého fašistu, Holínku ve ksichtě a surové,</i>	<i>Každá žena zbožňuje fašistu, Botu do ksichtu, brutální</i>
<i>Brute heart of a brute like you</i>	<i>surové srdce nějakého surovce, jako jsi ty</i>	<i>Brutální srdce hovada, jako jsi ty</i>

Plathová odkazuje na tísnivý až klaustrofobický stav, k němuž je po celý svůj život odsouzena. Poprvé jej odkrývá prostřednictvím metafory černé boty, nyní ho vidíme znovu v obrazu *černé svastiky*. Nacistické obrazy táhnoucí se již přes několik slok definitivně vyvracejí počáteční vnímání otce jako Boha. Svastika se stává tak obrovskou, temnou, že zahaluje veškeré nebe. Naděje, kterou skýtalo, je pryč.

Každá žena zbožňuje fašistu – linku chápu jako určitou formu sebeobrany, Plathová chce sama před sebou omluvit náklonnost, kterou k otci a pravděpodobně i k Tedovi cítila. Částečně tak přijímá svou pozici, podrobuje se, i když je s ní zacházeno krutě. Přijímá *botu* (důležitý symbol otce) *do ksichtu*, tedy určitou zradu ze strany otce (nečekaná smrt) i Teda (nevěra). V tomto podrobení lze pociťovat silný erotický náboj. Plathová považovala masochismus za základní součást své psychiky. Již v době studií se scházela s Richardem Sassoonem, který vůči ní otevřeně projevoval svůj sadomasochismus. Jejich vztah by se dal s jistotou označit jako toxický, plný závislosti a posedlosti ze strany Plathové zvláště ve chvíli, kdy o ní Sassoon přestal mít zájem a začal se jí vzdalovat. Podobně tomu bylo i v manželství s Hughesem, jehož dominance, temnota a velikost Sylvii imponovaly – pravděpodobně i z tohoto důvodu si jej ztotožňovala s otcem (Plathová, 1997).

Nepochybně velký požitek přinášející sebetrýznění při melancholii je dle Freuda uspokojování sadistických a nenávistných tendencí, u nichž dochází touto cestou k postupnému obrácení proti vlastní osobě (Smutek a melancholie, 1915). Freud poukazuje na to, že sebevrah musí nejprve projít vražednými impulzy, a poznamenává, že sebetrýznění je předchůdcem sadismu a nenávisti. Ve svém deníku na jaře roku 1958 přiznává Sylvia Plathová své sebedestruktivní a vražedné touhy: „Mám v sobě násilí, které je horké jako smrtící krev. Dokážu zabít sama sebe nebo – teď už to vím – dokonce zabít druhého. Mohla bych zabít ženu nebo zranit muže. Myslím, že bych mohla“ (Plathová, 1997).

<i>You stand at the blackboard, daddy, In the picture I have of you, A cleft in your chin instead of your foot, But no less a devil for that, no not Any less the black man who</i>	<i>Tam na té fotce, kde tě mám, táto stojíš ve škole u tabule jako přibitý, máš důlek na bradě, tam nemáš prasklé kopyto, ale d'ábel si stejně, kdepak, ani to ti nepomůže, ty jsi ten černý, jasně, to jsi ty.</i>	<i>Stojíš u tabule, tatínku Na obrázku, který mám, Rozštěp na bradě místo nohy Ale nejsi kvůli tomu o nic menší d'ábel, to ne O nic méně černochoch, který</i>
---	---	--

Tam na té fotce, tam tě mám, táto – otec je přítomný pouze na fotografii a kvůli tomu nastává subjektivní přetvoření jeho osoby do klamného obrazu. Plathová vzpomíná, že její skutečný otec *stojí u tabule*, nenosí už nacistickou uniformu, kterou mu původně přisoudila, ale je to vážený vysokoškolský profesor. Důkazem jeho zloby je nyní skutečnost, že měl *rozštěp na bradě*. Tento fyzický defekt ji na základě asociace přivádí k tomu, že si otce představuje jako d'ábla (který bývá lidově zobrazován s rozštěpem kopyta). D'áblu se také jinak přezdívá kníže temnoty. Temnota a temní muži Sylvii přitahovali, jak uvidíme dále (*A man in black with a Meinkampf look*). Temnota nemusí znamenat čisté zlo, i když je do značné míry spojená se smrtí, zkázou a duchovní vyprázdněností. Temnotu lze také spojovat s dobou strávenou v děloze a klíčením semen, jež se v obou případech odehrávají ve tmě. Šero, které předcházelo Fiat Lux (Genesis), tradičně představuje stav, který dal vzniknout primitivnímu chaosu. Ponoření se do temnoty tedy pro Sylvii Plathovou mohlo znamenat touhu po novém začátku, po znovuzrození.

Rozštěp lze číst i jako metaforu ztráty. Výsledkem je stále větší nárůst fantazijních projekcí (otec jako nacistický d'ábel, brutální kat, upír), které mají za cíl prázdnotu zaplnit. Původní smysl a archetypální představa pojmu *otec* se naopak vyprazdňuje.

<i>Bit my pretty red heart in two.</i>	<i>Kdo mi rozkřáp křehké rudé srdce jako střep.</i>	<i>Rozkousl mé krásné rudé srdce na dvě části</i>
<i>I was ten when they buried you.</i>	<i>Bylo mi deset, když jsem ti šla na pohřeb.</i>	<i>Bylo mi deset, když tě pohřbili.</i>
<i>At twenty I tried to die And get back, back, back to you.</i>	<i>Ve dvaceti jsem to tady chtěla vzdát A vrátit se k tobě, k tobě, a už napořád.</i>	<i>Ve dvaceti jsem se pokusila zemřít A vrátit se, vrátit se, vrátit se k tobě</i>
<i>I thought even the bones would do.</i>	<i>Když nic, tak ty kosti jsem ti chtěla dát.</i>	<i>Myslela jsem, že by stačily i kosti.</i>

Rozkousl mé krásné rudé srdce na dvě části – nejprve asociace rozpůlené brady, kopyta a nyní i srdce. Užití metafory zlomeného srdce je v milostných básních poměrně tradiční. Hořkost Plathové není jen plodem hněvu, ale hlavně jejího neasimilovaného smutku. Ve starověkém Egyptě symbolizuje srdce život – primární esenci, protože mumifikovaní zemřelí měli svá srdce uchovaná. Srdce je první část člověka, která žije, poslední, která umírá. Jestliže má subjekt rozkřáplé srdce na dvě části, znamená to jeho definitivní konec, bez možnosti nápravy. Sdělení chápu také jako fakt, že i když představa otce a Teda napříč dílem Plathové splývá, každý z nich vlastní polovinu jejího srdce.

„*Bylo mi deset, když jsem ti šla na pohřeb*“ – tato věta neodpovídá reálným údajům ze života Plathové, protože matka své děti na pohřeb otce nevzala. Zatímco Aurelia své rozhodnutí nevzít děti s sebou zdůvodnila tím, že nechtěla, aby ji viděly plakat, Sylvia si Aureliino rozhodnutí vyložila jako lhostejnost a důkaz, že svého muže ve skutečnosti nikdy nemilovala (Butscher, 1976). Sylvia byla ochuzena o důležitý rituál rozloučení se s otcem, neprošla standardním způsobem všemi fázemi vyrovnávání se se ztrátou blízké osoby (Kubler-Ross, 1999). Uvázla v hněvu. Smrt otce si vyložila jako ukončení jeho lásky, jako opuštění. Stal se pro ni špatným objektem.

Zmínka o pohřbu může být počátkem linie několika pokusů přiblížit se k milovanému otci. V deseti letech se poprvé pokusila o sebevraždu. Při koupání v moři se snažila odplavat co nejdále od břehu s přáním, aby dostala křeč do nohy a utopila se. Sylvia byla zachráněna a celá situace nakonec byla vyhodnocena jako nehoda (Plathová, 1997). V denících z roku 1958 byl patrný velmi vážný a postupně zhoršující se psychický stav Plathové. K dalšímu zhoršení stavu došlo po ukončení vztahu s Richardem Sassoonem, se kterým Plathová

plánovala svatbu, než zjistila, že jí byl nevěrný. Po rozchodu upadla do stavu obsesivní mánie, během které psala Richardovi milostné dopisy, ač některé z nich nikdy neodeslala. Psaní tak bylo jakýmsi pokusem o terapii, bohužel neúspěšným. Naprosté zhroucení přišlo po návštěvě hrobu otce (Plathová, 1997). Deset let od svého prvního pokusu o sebevraždu spolykala prášky a následně byla o tři dny později polomrtvá ve sklepě. Nyní již cítí, že se po další dekádě a po další ztrátě mužské postavy – Teda, který jí měl nahradit otce, bude opakovat podobný scénář.

Znovu zde máme opakování *back, back, back*, jako by Plathová chtěla dát svým slovům co největší důraz. *Myslela jsem, že by stačily i kosti – tím* vyjadřuje svoji připravenost a touhu zemřít, protože jedině smrt ji znovu spojí s otcem (on je už také jen kostra). Poslední dva řádky v originále obsahují časté opakování plosiv (t, d, b, k) a vytváří tak ostrý zvuk, symbolizující Sylviinu dušnost a agonii v okamžiku konfese.

<i>But they pulled me out of the sack,</i>	<i>Jenže tenkrát mě z toho pytle vytáhli,</i>	<i>Ale vytáhli mě z pytle,</i>
<i>And they stuck me together with glue.</i>	<i>poslepovali mě kličem jako porcelán.</i>	<i>A slepili mě lepidlem</i>
<i>And then I knew what to do. I made a model of you,</i>	<i>Pak už jsem věděla, jak na to, jak to udělám.</i>	<i>Udělal jsem si z tebe figurku</i>
<i>A man in black with a Meinkampf look</i>	<i>Uhnětl jsem si z vosku figurku: byl to minipán v černém jako ty a vystřižený z Mein Kampfu,</i>	<i>Muže v černém, jako z Mein Kampfu</i>

Jenže tenkrát mě z toho pytle vytáhli – už téměř ležela v pytli jako mrtvola, vrací se k obrazu pytle plného Boha na začátku. *Poslepovali mě kličem jako porcelán* – pokus o sebevraždu byl nakonec neúspěšný, bratr ji po třech dnech ze sklepa zachránil a matka ji poté již nespustila z očí. Plathová poté absolvovala náročnou elektrokonvulzivní terapii.

Znovu se dala dohromady, ale připadala si jako rozbitá porcelánová váza, která, i když jsou její střepy poslepované, nemůže už nikdy být tím, čím bývala. Stále jí zůstala ambivalentní touha po otcovské postavě. Najednou věděla, jakým směrem se vydat: vymodeluje si náhradu svého otce tím, že najde skutečného muže, který se bude co nejvíce blížit představě otce. Bude to *muž v černém*, Ted Hughes, který je již během svých studií

na Cambridge znám jako temný a tajemný, úspěšný básník v černé manšestrové bundě (Helle et al., 2022).

Neschopnost vyřešit minulost vedla Sylvii Plathovou k nutkání ji znovu opakovat, a proto se Ted Hughes stává reinkarnací Otty Platha: Uhnětla jsem si z vosku figurku. Skoro jako by praktikovala magii vúdú. V Řecku byly panenky vúdú taktéž z hlíny a nazývaly se kollosoi. Jednu z básní o otci pojmenovala téměř stejně – Kolos. Užití panenek ve své době spíše než na reálné osoby cílilo na božstvo/duchy a spíše než ke způsobení újmy sloužila k jejich „svázání“ a podřízení vůli praktikujícího. Náhoda? Plathová doopravdy nepotřebovala otci ublížit, potřebovala jeho vliv zkrotit a vysmeknout se z jeho nadvlády.

<i>And a love of the rack and the screw.</i>	<i>Milovník skřipce, kleští, tortury a olova</i>	<i>A láska ke skřipci a šroubu</i>
<i>And I said I do, I do.</i>	<i>A řekla jsem si: sejmi ho, Do písmene a do slova.</i>	<i>A já jsem řekla, ano, ano</i>
<i>So daddy, I'm finally through.</i>	<i>Takže teď táto, teď konečně jsem hotová.</i>	<i>Takže tatínku, konečně jsem hotová</i>
<i>The black telephone's off at the root,</i>	<i>Černý telefon je vyrvaný i s kořenem,</i>	<i>Černý telefon je vyrvaný u samého kořene</i>
<i>The voices just can't worm through.</i>	<i>hlasy se jím nedokážou proklovat</i>	<i>Hlasy se jím nedokážou prokousat</i>

Protože Plathové nebylo dovoleno (bratrem, matkou, lékaři) zemřít a připojit se ke svému otci, „vymodelovala“ si ve svém pozemském životě smrtonosného muže, za kterého se provdala, a řekla mu bez váhání (čtyři měsíce od jejich seznámení) své *ano*, v originále *I do, I do*. Pokud se vrátíme na úplný začátek básně *Daddy*, otci říká *you do not do, you do not do*. Znamená to, že se sňatkem s Tedem konečně zbavila otcovy dominance ve svém životě?

Verš *láska ke skřipci a šroubu* má hned dvojí význam. Obě slova, skřípec i šroub, mohou symbolizovat mučící nástroje ze středověku, ale zároveň vedou k navození erotických obrazů. V originále dokonce slovo *screw* nese slangový výraz „šoustat“. Volba takového dvojsmyslu může sloužit k navození představy ženy, která je hluboce trýzněná činy svého nevěrného muže, což ještě více umocňuje hněv, který původně cítila jen ke svému otci.

Sylvia si vybrala Teda jako náhradu za otce, ale on ji podvedl a tím její bolest ještě znásobil. Muži ubližují a opouštějí, ale erotická touha vůči nim nemizí.

Když si vzpomeneme na němčinu a svastiku, byl to otcův hlas, který ji utlačoval a přehlušoval vše ostatní. Nyní však hrdě oznamuje, že radikálně přerušila linii jeho vlivu: *Černý telefon je vyrvaný u samého kořene / hlasy se jím nedokážou prokousat*. Dříve přemítala, kde otec položil svůj kořen, nyní ale pomyslné pouto mezi nimi u *samého kořene přetrhala*. Otcův hlas promlouval zdola, z hrobu, pozemského místa kořenů a červů.

<i>If I've killed one man, I've killed two--</i>	<i>A jestli jsem zabila jednoho chlapa, zabila jsem dva –</i>	<i>Pokud jsem zabila muže, zabila jsem dva--</i>
<i>The vampire who said he was you</i>	<i>Toho upíra, co tvrdil, že je tvoje já,</i>	<i>Upíra, který říkal, že je ty, A rok pil moji krev</i>
<i>And drank my blood for a year,</i>	<i>a pil mi krev, celý rok mi pil krev,</i>	<i>Sedm let, jestli to chceš vědět</i>
<i>Seven years, if you want to know.</i>	<i>sedm let, když to chceš vědět, když to chceš.</i>	<i>Tatínku, už si můžeš lehnout</i>
<i>Daddy, you can lie back now.</i>	<i>Lehni si, kdes ležel, táto, lehni a lež.</i>	

Toho upíra, co tvrdil, že je tvoje já – Nepovedlo se. Z figurky muže v černém se stal upír, který jí pil sedm let krev. Sedm let trvalo soužití Sylvie a Teda, a i když společně vychovávali dvě malé děti, manželství se rozpadlo. Plathová spojila obraz svého otce a svého manžela do jedné bytosti, upíra. Symbolika upíra je v tomto případě naprosto trefná, protože se jedná o obludného, strašlivého tvora a na druhou stranu je to atraktivní postava, metafora všech potlačovaných sexuálních tužeb. Implikuje vysávání života v důsledku své necitlivosti a útlaku.

Sylvia Plathová se stala obětí dvou nejdůležitějších mužů ve svém životě, oba jí odepřeli svoji lásku. Alespoň ve fantazii své vlastní tvorby, která je plná zloby i touhy po lásce, si mohla dovolit situaci otočit a učinit muže jejími oběťmi: *jestli jsem zabila jednoho chlapa, zabila jsem dva*.

V mužích hledala Plathová chybějící otcovskou postavu, sebevědomého a chladného muže, proto než se Sylvia seznámila s Tedem, dlouho jejím požadavkům žádný muž nevyhovoval (s výjimkou Richarda Sassoon). Aktům citlivosti, všímavosti mužů, kteří byli dříve jejími milenci, se vysmívala. Jak píše ve svém deníku v roce 1958: „*Nenáviděla jsem muže, protože se mnou nezůstali a nemilovali mne tak, jak by mne miloval otec*“ (Plathová, 1997).

Po seznámení s Tedem se situace změnila. Sylvia byla na Tedovi v průběhu vztahu čím dál více závislá, rostlo mezi nimi až nezdravé pouto a s ním rostla i obava Sylvie, že ji Ted dle stejného vzorce jako otec opustí: „*Často jsem mívala sny o tom, jak ztrácím lásku a moje dětské múry přetrvaly dodnes – onehdy jsem snila o tom, jak běžím velkou nemocnicí za Tedem, který byl s jinou ženou, rozrážela jsem dveře mnoha pokojů, hledala jsem ho všude – proč si myslíš, že to byl Ted? Měl jeho tvář, ale byl to můj otec, moje matka*“ (Plathová, 1997). „*Někdy ztotožňuji Teda s otcem – a tyto okamžiky nabývají velkého významu – viz naše hrozná hádka na konci akademického roku, kdy jsem ho nemohla najít a pak jsem ho uviděla s jinou ženou. Strašně jsem se rozhněvala. Věděl, jak moc ho miluji a co cítím, a přesto nebyl na domluveném místě? Není to přesně to, co udělal můj otec?*“ (Plathová, 1997).

Plathová nakonec dospěla k uvědomění, že se traumatu, které jí otcova smrt způsobila, nikdy nedokáže zbavit úplně. Zároveň nebyla schopna otce a Teda přestat milovat, a tak se nakonec podvolila svému kolapsu. *Tatínku, už si můžeš lehnout* – zní laskavě, něco takového by mohla říct milující dcera, aby ukonejšila svého otce na smrtelné posteli. Plathová ale rozhodně nebyla v konejšivé náladě, opět se jedná o sarkasmus. V jejích očích je otec nemrtvý tyran, upír, kterého násilím strčí zpátky do hrobu.

<i>There's a stake in your fat black heart</i>	<i>V pupkatém černém srdci teď máš zatlučený kůl.</i>	<i>V tvém tlustém černém srdci je kůl</i>
<i>And the villagers never liked you.</i>	<i>Lidi ze vsi ti nikdy nemohli přijít na jméno.</i>	<i>A vesničané tě nikdy neměli rádi</i>
<i>They are dancing and stamping on you.</i>	<i>Teď po tobě tancují a dupou, nic ti nezapomenou.</i>	<i>Tančí a dupou po tobě. Vždycky věděli, že jsi to ty.</i>
<i>They always knew it was you.</i>	<i>Ti věděli vždycky, co jsi zač a co ti mají za zlé.</i>	<i>Tati, tati, ty hajzle, já už jsem skončila.</i>
<i>Daddy, daddy, you bastard, I'm through.</i>	<i>Táto, táto, já už to mám za sebou, ty hajzle.</i>	

Obraz upíra se obrací zpátky k otci: *V tvém tlustém černém srdci je kůl*. Jediný definitivní způsob, jak lze upíra zabít, je právě kůlem do srdce. Na vrážení kůlu do srdce je zároveň něco sexuálního, je to nejsadističtější způsob penetrace. Otcovo *černé tlusté srdce* srovnává s tím svým, které je *krásné a malé*, ale rozkousnuté na dvě půlky (12. sloka). Nakonec dochází k obratu a Plathová společně s vesničany (jejichž domy jako nacista srovnal se zemí), po jeho hrobě tancují v radostné pomstě. Zvrat je o to uspokojivější, když ví, že ve své nenávisti není sama. Lidmi z vesnice může myslet skutečné rodinné známé, tím posiluje obraz jejich silně dysfunkčního vztahu dcery a otce. Nebo se jedná o feministickou promluvu, komunitou má na mysli všechny ženy předchozích generací, které musely snášet útlak ze stran mužů a jejichž postavení ve společnosti postupně sílí a narůstá. *Táto, táto, já už to mám za sebou, ty hajzle* – poslední verš hlásá definitivu. Plathová skoncovala nejen s otcem, ale i s „divadýlkem“, které byla nucena s Tedem kvůli otci hrát. *Bastard* v originále působí téměř až jako znechucené odplivnutí. Závěrečnou linku lze interpretovat různě – buď definitivně zabíjí vzpomínku na otce (Teda), nebo se jedná o doznání, že její psychologické Já je mrtvé a nyní zbývá pouze zlikvidovat její pozůstalou fyzickou schránku. Svůj definitivní konec stvrzuje jen několik málo měsíců poté.

7 Psychologická interpretace díla ve vztahu k otci

Všechny dostupné zdroje, ze kterých bylo možno čerpat informace o životě Sylvie Plathové (objektivní biografie, deníky, autobiografický román a konfesní poezie posledního období její tvorby) jasně naznačují, že reakce Sylvie na smrt otce neodpovídala běžnému způsobu truchlení nad smrtí blízkého člověka. Naopak, její způsob vztahování se k otci byl velmi nestandardní, ačkoliv jej vždy neprojevovala tak explicitním způsobem, jako jsme právě viděli v básni *Daddy*. Trauma ze smrti otce definitivně ovlivnilo Sylviinu studijní a pracovní dráhu, milostné vztahy, a nakonec bylo i jedním z důvodů, proč se v pouhých třiceti letech rozhodla svůj život dobrovolně ukončit.

Dílo Sylvie Plathové v sobě obsahuje znaky narcismu, sebenenávisti a silné ambivalence ve vztazích vůči blízkým osobám. Popsané vlastnosti mě přivedli ke konceptu melancholie, o níž mluví Sigmund Freud ve svém textu *Smutek a melancholie* (1917). Melancholie, jejíž určení je obtížné i v deskriptivní psychiatrii, má s truchlením a smutkem po ztrátě blízkého člověka mnoho společného. Smutek je zpravidla reakce na ztrátu blízké osoby, popřípadě nějaké abstrakce, která tuto osobu nahradila, jako je vlast, svoboda, ideály a tak dále. V případě některých osob, u kterých se stejná reakce spojí s chorobnou dispozicí, se místo smutku objeví melancholie. Pro ni je typická hluboká a bolestná rozladěnost, ztráta zájmu o vnější svět, ztráta schopnosti milovat, potlačení veškeré aktivity a snížení sebeúcty, které se projevuje sebevčítkami a sebenadávkami a vystupňovává se až k bludnému očekávání trestu. (Freud, SP 13-17)

Melancholie je reakce na ztrátu milovaného objektu, jež v případě Sylvie Plathové proběhla již v osmi letech. Dle Freuda (SP 13-17) se události, které vyvolávají onemocnění, rozšiřují nad rámec „jasného“ případu ztráty v důsledku smrti a zahrnují situace, kdy byl jedinec nějakým způsobem zanedbán nebo zklamán. Otto Plath připravil Sylvii kvůli své brzké smrti o veškerou lásku a náklonnost, na kterou měla nárok. A dokonce se jí nedočkala ani předtím, než ji otec opustil: dle biografie byl přísným mužem, necitlivým a odtažitým. Stačí si vzpomenout na popis otce jako mramorové sochy. Smrt otce si Sylvia vyložila jako zradu. Jak potvrzuje Millerová (1971), dojde-li k takto závažné ztrátě v dětství, je velmi časté, že reakce na ni se obrátí patologickým směrem. Při běžném truchlení se člověk se ztrátou objektu vyrovnává a libidinózní katexe se uvolňuje, v melancholii je tento proces narušen. (Freud, SP 13-17) Postava otce byla u Sylvie skrze narcistickou identifikaci zvnitřněna a zároveň zůstala v nevědomí, takže si souvislost svých duševních problémů s prožitou ztrátou

dlouho neuvědomovala. K tomu ji později dopomohla až pravidelnější sezení s Ruth Beuscherovou.

Jedním z výrazných symptomů melancholie jsou již zmíněné trýznící výčitky svědomí a sebekritika a sebelítost. Při čtení deníků Sylvie Plathové jsem až příliš často narážela na pasáže, ve kterých autorka zpochybňovala sebe a své schopnosti: „*Včera jsem pocítila ten chorobný, duši ničící proud strachu. Nemohla jsem spát, byť jsem byla tak unavená, ležela jsem a cítila svoje bolestivě obnažené nervy & sténající vnitřní hlas: neumíš učit, neumíš nic. Neumíš psát, neumíš myslet. Ležela jsem pod negativním ledovým přívalem sebeopovržení a myslela jsem na to, že to je můj vlastní hlas, část mé bytosti a že mne jistě přemůže a zanechá s tím nejhorším pocitem: měla jsem příležitost s ním bojovat, ale neuspěla jsem*“ (Plathová, 1997, s. 209) Podobnými úvahami jsou deníky Plathové plné. Samu sebe si představovala jako bezcennou, neschopnou jakéhokoliv úspěchu. Blud méněcennosti doplňoval její nespavost (nebyla schopna usínat bez užití hypnotik) a později i odmítání potravy. Stalo se něco, co je v souladu s Freudovými myšlenkami velmi pozoruhodné – došlo k překonání instinktu života. Za své výčitky svědomí a sebenenávist se Plathová nestyděla, právě naopak. Deníky sice mohly sloužit pouze k ventilaci soukromých pocitů, stejný způsob sebezprezentace ale volila i v díle určeném k publikaci. V básni *Daddy* o sobě mluví málo, ale když už, popisuje se jako ubohá, bílá, zakřiknutá nebo se přirovnává k Židovce. V komunikování své sebelítosti a v postupném sebeodhalování nacházela Plathová uspokojení. V klinickém obraze melancholie je nespokojenost s Egem z hlediska morálních důvodů nejvýraznějším rysem. Je to proto, že výčitky vůči sobě samému jsou výčitky vůči milovanému objektu, které se z něj přesunuli na pacientovo vlastní Ego. (Freud, SP 13-17) Sylvia se svými stížnostmi netajila, protože vše hanlivé, co o sobě napsala, napsala v podstatě o svém otci.

Báseň *Daddy* je založena na juxtapozici, prostřednictvím níž Plathová zobrazuje silnou ambivalenci a rozpolcení, jaké vůči otci pociťovala. Otec je nejdříve Bůh, ale tím, že připravil svoji dceru o veškerou lásku, se promění v ďábla (a dále v nacistu, upíra...). Melancholici cítí k původně milované osobě ambivalentní pocity, na jednu stranu velkou lásku a na druhou nenávist. Patologie truchlení spočívá i v tom, že se objeví sebeobviňování ve smyslu, že truchlící si za ztrátu milovaného objektu může sám, tj. že ji zavinil. (Freud, SP 13-17). Ani takovým pocitům se Plathová bohužel nevyhnula: „*Došla jsem s R.B. k určitým poznatkům a nezbyvá mi nic jiného než čelit temnotě a hrůze. Jde o moje sny o*

znetvořeních a smrti. Jestli si skutečně myslím, že jsem zabila a vykastrovala svého otce, jsou všechny ty sny o znetvořených a týraných lidech vlastně o něm či vyjadřují strach z toho, že dojdu potrestání?“ (Plathová, 1997, s. 350)

Tím, že došlo k narcistické identifikaci (otec jako objekt byl zvnitřněn do Sylviina Já), objevilo se postupné přemístění nenávisných útoků z objektu na Já, které bylo nuceno trpět. Sebetřýznění při melancholii znamená uspokojení tendencí sadismu a nenávisti, které se obrátili proti vlastnímu Já. Melancholická erotická katexe ve vztahu k objektu tak prošla dvojí proměnou – část se vrátila k identifikaci a druhá část se vrátila k sadismu. (Freud, SP, 13-17). Když si vzpomeneme na linku s „holínkou v ksichtě“ v rozebírané básni, může se zdát, jako by Plathová masochismus až glorifikovala. Vykreslila samu sebe jako archetypální oběť, ale zároveň byla pohlcena sexualitou moci, která ji ničila a které se proti své vůli přála podřídit. Vybrala si za svého muže Teda Hughese, který je v podstatě zpodobněním jejího otce. Manželství s ním bylo jakýmsi aktem masochismu.

Zdá se, že melancholie (dnes by se snad mohl použít termín deprese) a narcismus sdílí určité souvislosti a mohou být v některých případech úzce propojené. Narcismus se v povaze Plathové začal projevovat již od mladšího školního věku (výrazněji právě po otcově smrti). Nepokrytě vyžadovala být ve všem nejlepší, jiná známka, než jednička pro ni nebyla ani na univerzitě přínosná. Zároveň se dle deníků i objektivní biografie snažila intenzivně zapojovat do společenského života, byla vřelá a společenská. Jednoduše toužila po tom být perfektní ve všech oblastech bytí. (Wagner – Martin, 1987). V denících arogantně prohlašovala, že píše verše, které ji opravňují k tomu, aby se stala básničkou Ameriky. (Plathová, 1997)

Narcističtí jedinci si dle Freuda v případě ztráty blízké osoby vždy hledají náhradníka. V mužích, se kterými se během studií stýkala, hledala Plathová vlastnosti svého otce. Většina z nich však zklamala její očekávání, a to Sylvii velmi frustrovalo. Odmítnutí ze strany Richarda Sassoona, jediného muže, ke kterému jako jedinému před Tedem projevovala hlubší city, ji připravila o veškeré naděje, že někdy nalezne náhradu za otce. Její psychický stav se rapidně zhoršil a o několik týdnů později spáchala sebevraždu. Analýza melancholie ukazuje, že Ego může souhlasit s vlastním sebezničením pouze tehdy, pokud samo se sebou zachází jako s objektem – tedy pokud je schopno zaměřit proti sobě nepřátelství, které se vztahuje k objektu a které původně představovalo agresivní reakci Ega na objekty ve vnějším světě. Tentokrát se to ale Sylvii ještě „nepodařilo“, byla na poslední

chvíli zachráněna a po podstoupení léčby byla svým okolím považována za vyléčenou. Ve třiatdvaceti letech navázala novou symbiotickou vazbu s Tedem Hughesem. Po letech prázdnoty, kterou pociťovala od smrti svého otce, se Sylvia odevzdala jen a pouze Tedovi. Očekávala od něj falickou lásku, kterou ji otec nestihl dát. Ten ji naopak těsně před svou smrtí zradil tím, že zplodil mladšího bratra.

Ted Hughes byl pro Sylvii kolosální, dominantní postavou, ztotožňovala jej s otcem. Bohužel ji stejně jako otec zradil a opustil, tím, že se poddal zakázané lásce k Assi Wevill. Po tomto zdrcujícím zjištění upadla Plathová do stavu hypnotické mánie, při kterém zvládla vytvořit své životní dílo. Během ní bylo Sylviino Ego alespoň na pár chvil bylo schopno překonat ztrátu objektu. Nicméně postupně ztrácela veškerý zájem o život a znovu se vydala hledat útočiště ve smrti. Dne 11. února 1963 Sylvia Plathová ukončila svůj krátký a trpký život navždy a nechala po sobě dílo, prostřednictvím kterého můžeme dodnes pouze spekulovat o tom, zda by se tak zoufalému činu vůbec dalo zabránit.

8 Závěr

Tendence vůči depresivním a sebevražedným myšlenkám může vzniknout již v raném dětství v důsledku těžké ztráty nebo traumatu. U Sylvie Plathové vedla smrt Otty Platha ke vzniku melancholie a následné narcistické identifikaci o objektem otce. Nabídla jsem čtenáři této bakalářské práci jedno z možných vysvětlení vývojové cesty života této slavné spisovatelky, jejíž tragické životní události daly pravděpodobně za vznik dílu, které je i po více než šedesáti letech od její smrti stále hojně vydáváno a čteno. Připojila jsem se tak k dalším mnoha autorům, kteří se za pomoci přístupu psychobiografie a dalších, podobně zaměřených věd, pokusili vysvětlit zdroj tvořivé síly autorky.

Při zpracování své bakalářské práce věnované Sylvii Plathové jsem si za hlavní cíl kladla blíže porozumět dílu spisovatelky a také alespoň částečně objasnit její otázku jejího vztahu k otci. K tomu bylo zapotřebí detailně prostudovat dostupnou biografii zkoumaného subjektu. Básně, které Sylvia Plathová během svého života napsala, jsou velmi silné a mají schopnost zanechat emoce i ve čtenáři, který se k dílu Plathové dostane pouhou shodou okolností a o jejím životním příběhu tak není dostatečně informován. Vzhledem k povaze díla, které se dá považovat za životní zpověď, je však pro plnou pochopení zranitelnosti, citlivosti a lásky promítnuté do díla prostřednictvím složitých metafor, znalost biografie nezbytná. Při čtení deníků Sylvie Plathové se mi podařilo nahlédnout do jejího nejintimnějšího soukromí. Překvapila mě především citlivost a velmi silná (a také naprosto zbytečná) sebekritika autorky, mimo to ale i její bystrost, smysl pro humor a pokrokovost. Jako mladá studentka, žena, jsem se s některými jejími politickými a feministickými názory ztotožnila a na chvíli jako bych zapoměla, že čtu dílo spisovatelky, která je více než půl století po smrti.

Sylvii příběh je unikátní, protože nám dovoluje jasně sledovat prolínání soukromých myšlenek a pocitů s vnějším chováním. Vidíme v něm vzájemné propojení nejistého sebepojetí, pokusu o zvládnání tísně a ventilace pocitů prostřednictvím díla, neschopnosti udržovat milostné vztahy, sklonů k narcismu a k manipulaci s okolím. Pokud se na závěr vrátíme k myšlenkám autorů Čermáka a Kodrlové (kteří v případě interpretace díla Plathové a propojení jejího života se spisovatelkami Woolfovou a Kaneovou odvedli výbornou práci) a k tomu, že Plathová nejspíše toužila po vlastní mumifikaci sebe sama v díle, můžeme říci, že v tomto smyslu byla pravděpodobně úspěšná. Sylvia Plathová se posmrtně dočkala

vytouženého úspěchu, stala se symbolem utlačované ženy, nejen svou básnickou tvorbou, ale bohužel také svojí sebevraždou.

9 Seznam použitých informačních zdrojů

Alvarez, A. (1965). Poetry in Extremis. *Observer*, 14(1), 57.

Butcher, E. (1976). *Method and madness*. The Seabury Press.

Feirstein, F. (2016). A Psychoanalytic Study of Sylvia Plath. *Psychoanalytic review*, 103(1), 103–126. <https://doi.org/10.1521/prev.2016.103.1.103>

Freud, S. (2002). *Smutek a melancholie. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. Spisy z let 1913–1917*. Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek.

Freud, S. (2005). *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Psychoanalytické nakladatelství.

Galle, B. (2005). Sylvia Plath-a woman between Eros and Thanatos. *Acta Neophilologica*, 38(1–2), 97–112. <https://doi.org/10.4312/an.38.1-2.97-112>

Guntrip, H. (1968). *Schizoid phenomena, object relations and the self*. International Universities Press.

Helle, A., Golden, A., & O'Brien, M. (2022). *The Bloomsbury Handbook to Sylvia Plath*. Bloomsbury Academic.

Horvath, A. (2005). *The therapeutic relationship: Research and theory – An introduction to the Special Issue*. Psychotherapy Research.

Kavaler-Adler, S. (1993). *The Compulsion To Create – A Psychoanalytic Study Of Women Artists*. Routledge.

Kodrlová, I., & Čermák, I. (2009). *Sebevražedná triáda: Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*. Academia.

Lee, S. H. et al. (2021). Revisiting Sylvia Plath's and Anne Sexton's confessional poetry: Analyzing stylistic differences and evolution of poetic voice(s) through computational text analysis. *Digital Scholarship in the Humanities*, 36(4), 950–970.

Miller, J. B. (1971). Children's reactions to the death of a parent: A review of the psychoanalytic literature. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 19(4), 697–719.

Plath, S. (1962). *The Colossus & Other Poems*. Knopf.

Plath, S. (1965). *Ariel*. Faber and Faber.

- Plath, S. (1996). *Pod skleněným zvonem*. Argo.
- Plath, S. (1997). *Deníky Sylvie Plathové*. Jota.
- Plath, S. (2017). *Ariel*. Argo.
- Schultz, W. T. (2005). *Handbook of Psychobiography*. Oxford University Press.
- Švanda, M. (2008). Z historie psychologie literatury: autor jako zkoumaná osoba. *Československá Psychologie*, 52(2), 172–185.
- Vaillant, G. E. (1993). *Wisdom of the ego*. Harvard University Press.
- Viewegh, J. (1999). *Psychologie umělecké literatury*. Psychologický ústav.
- Wagner–Martin, L. (1987). *Sylvia Plath: A biography*. Simon and Schuster.